R+A+P

O+R+

+T:

2011

Raport o stanie muzyki polskiej

instytut muzyki i tańca

R+

Wydawca: Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa
Andrzej Kosowski, dyrektor, inicjator *Raportu*

Koordynacja merytoryczna:
Andrzej Chłopecki

Koordynacja organizacyjna:
Joanna Grotkowska, dyrektor Fundacji Polskiej Rady Muzycznej
Alina Święs, Instytut Muzyki i Tańca

Redaktor wydania:
Joanna Grotkowska, Andrzej Chłopecki

Redakcja i korekta:
Anna Kreutz, Kamila Stępień-Kutera

Projekt graficzny i skład typograficzny:
Darek Komorek

Druk:
Mcg Leszek Marcinkowski [leszek@marcinkowski.waw.pl]
Zakłady Graficzne Taurus

ISBN 978–83–932955–0–0

Printed in Poland

instytut muzyki i tańca

Instytut Muzyki i Tańca
Pl. Piłsudskiego 9
00-078 Warszawa
tel. (+48) 22 69 20 969
fax (+48) 22 69 20 970
www.imit.org.pl

3.

+0−

Raport o stanie muzyki polskiej

Warszawa 2011

IMIT 0001

4.

R+T

SPIS TREŚCI

część druga

— — —

— — —

— — —

— — —

— — —

— — —

część trzecia

— — —

11 .

11 .

Raport o stanie muzyki polskiej został przygotowany z myślą o prezentacji podczas I Konwencji Muzyki Polskiej w maju 2011 roku w Warszawie. Było to pierwsze zadanie powstałego w październiku 2010 roku Instytutu Muzyki i Tańca, powołanego na wniosek środowiska muzycznego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego. Ale była to także próba zapełnienia olbrzymiej luki, jaka pojawiła się na Kongresie Kultury Polskiej w Krakowie w 2009 roku, podczas którego zabrakło właśnie takiego raportu. Zaś potrzeba zdiagnozowania sytuacji muzyki polskiej jawiła się jako oczywista.

— — —

W niniejszym *Raporcie* staraliśmy się po raz pierwszy w Polsce po 1989 roku dokonać fotograficznego zapisu życia muzycznego, a w nim działających artystów i kompozytorów, muzykologów, dziennikarzy, krytyków, instytucji muzycznych i organizacji pozarządowych. Opisujemy system edukacyjny, sposoby finansowania kultury muzycznej, ramy prawne, działalność mediów, wydawnictw, firm fonograficznych oraz udział słuchaczy i widzów w życiu muzycznym Polski. Naszą intencją było opracowanie *Raportu*, który ujmowałby stan muzyki w Polsce w jak najszerszym zakresie, zarówno chronologicznym, jak i gatunkowym. Najbardziej szczegółowo omówiona jest muzyka klasyczna – od dawnej do współczesnej, jako korzystająca w największym stopniu z publicznych źródeł finansowania.

— — —

Podstawowym problemem przy tworzeniu tego dokumentu był wyrywkowy, niepełny dostęp do wielu danych. Te, które udało nam się zgromadzić być może nie oddają w pełni pejzażu życia muzycznego w Polsce – niemniej jednak chcielibyśmy potraktować niniejszy *Raport* jako zerowy, od którego tworzyć będziemy wspólnie bazy danych i dalsze szczegółowe analizy. Konieczne jest także opracowanie w przyszłości raportu o obecności muzyki Polskiej za granicą czy wręcz porównanie systemów tworzenia, uprawiania i finansowania tej dziedziny sztuki w innych krajach.

— — —

Dziękuję wszystkim autorom, koordynatorom i współpracownikom za pracę włożoną w stworzenie *Raportu*, a instytucjom i osobom, które pomogły nam w zebraniu informacji, serdecznie dziękuję za wsparcie.

— — —

— — —

Andrzej Kosowski
Dyrektor Instytutu Muzyki i Tańca
Warszawa, maj 2011

14 .

Andrzej Chłopecki

WSTĘP

DLACZEGO RAPORT O STANIE MUZYKI DZIŚ WŁAŚNIE?

Choć sporządzanie rozmaitych raportów zazwyczaj bywa inicjatywą cenną, poszerzającą nasz ogląd rzeczywistości, bywają w określonym czasie i miejscu okoliczności jakiegoś raportu domagające się ze szczególną intensywnością. Wydaje się, że nasz czas w Polsce domaga się w usilny sposób właśnie teraz, czyli na początku drugiej dekady XXI wieku, sporządzenia raportu o stanie muzyki polskiej pojmowanej w możliwie najszerszym kontekście jej funkcjonowania – w Polsce i na świecie. Potrzeba sporządzenia takiego raportu wynika z jednej, głównej przyczyny, która implikuje lub nawet zawiera w sobie przesłanki następne.

Tą sprawczą przyczyną stał się VI Kongres Kultury Polskiej, zorganizowany z inicjatywy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego w siedzibie Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie we wrześniu 2009. Zorganizowany przez Narodowe Centrum Kultury, poprzedzony został serią wartościowych poznawczo, szczegółowych raportów dotyczących wielu obszarów polskiej kultury przygotowanych przez zespoły najbardziej miarodajnych autorów. Udostępnione zostały przed otwarciem obrad Kongresu, stając się dla nich jednym z punktów wyjścia. Były to raporty o systemie ochrony dziedzictwa kulturalnego, o muzeach, rynku dzieł sztuki, książce, teatrze, tańcu współczesnym, edukacji kulturalnej, digitalizacji dóbr kultury i promocji polskiej kultury za granicą, a nadto o stanie i zróżnicowaniach kultury miejskiej, kinematografii, o finansowaniu i zarządzaniu instytucjami kultury, wzornictwie i mediach audiowizualnych. Dla środowisk muzycznych zdumiewający stał się brak raportu

o muzyce, choćby szkicującego obraz w jej licznych aspektach. W szesnastoosobowej Radzie Programowej Kongresu, pracującej pod kierunkiem profesora Piotra Sztompki z Uniwersytetu Jagiellońskiego, znalazły się dwie prominentne osobistości świata muzyki – Krzysztof Penderecki i Antoni Wit.
Krzysztof Penderecki przysłuchiwał się obradom wybranych sesji plenarnych, Antoni Wit ponadto wziął udział w panelu dyskusyjnym dotyczącym muzyki i zatytułowanym „Rok Chopina i co potem?". To Antoni Wit podczas tego panelu, moderowanego przez Tomasza Cyza, z referatem Andrzeja Chłopeckiego i z udziałem ponadto Filipa Berkowicza, Jana Topolskiego i Lidii Zielińskiej, postawił w ostry sposób pod adresem organizatorów Kongresu zarzut braku raportu o muzyce w kongresowych materiałach i umieszczeniu panelowej dyskusji poza miejscem głównych obrad Kongresu. Jak się okazało, członek Rady Programowej Kongresu reprezentujący środowisko muzyczne nie był ani upoważniony, ani zachęcany do przejawienia jakiejkolwiek inicjatywy w sprawie powstania raportu o muzyce. To właśnie Antoni Wit, członek Rady Programowej Kongresu reprezentujący środowisko muzyczne, w imieniu tego środowiska zgłosił swe zażenowane zdziwienie względem organizatorów Kongresu.

— — —

Historia obecności tematyki muzycznej na kolejnych sześciu Kongresach Kultury Polskiej domaga się osobnej monografii, tak jak i historia Kongresów w całości. Warto tu przypomnieć, że I Kongres, zwany „Zjazdem Grunwaldzkim", odbył się w Krakowie w 1910 roku z inicjatywy i na koszt Ignacego Jana Paderewskiego, powiązany z rocznicą bitwy pod Grunwaldem i odsłonięciem pomnika upamiętniającego ją, a także 100. rocznicą urodzin Fryderyka Chopina, uczczoną przez kompozytora *Symfonii h-moll* i przyszłego premiera rządu II Rzeczypospolitej płomiennym przemówieniem. Ów pierwszy Kongres, odbywający się jeszcze w czasie zaborów, miał charakter patriotyczno-narodowo-wyzwoleńczy, drugi zaś został zorganizowany we Lwowie w 1936 z inicjatywy Komunistycznej Partii Polski pod hasłem walki z faszyzmem. Realizując zalecenia VII Kongresu Kominternu z 1935 roku, II Kongres Kultury Polskiej miał więc charakter ideologiczny, internacjonalistyczny, wywodzący się z utopii marksistowsko-leninowskiej i reagujący na utopię faszyzmu.

— — —

Dokumentacja I Kongresu w Krakowie, będącego przede wszystkim rodzajem plenerowego festynu, nie ujawnia jakichś bardziej istotnych wypowiedzi i dyskusji dotyczących istoty twórczości muzycznej, jej percepcji i recepcji w polskim społeczeństwie, a dokumentacja II Kongresu we Lwowie nie wnosi

do naszej wiedzy jakichś istotnych diagnoz dotyczących polskiej sceny muzycznej. Wydaje się, że wystąpienia na tym Kongresie Wandy Wasilewskiej i Julii Bristigerowej miały charakter bardziej ideologiczno-polityczny niż kulturalno-estetyczny, na uwagę zasługuje to, że nie odnotowano uczestniczenia w Kongresie jakiegokolwiek lwowskiego kompozytora, nawet Józefa Kofflera, który trzy lata później swą *Uwerturą uroczystą* sławił wkraczającą do Lwowa Armię Czerwoną, próbując połączyć modernizm swego języka kompozytorskiego wynikającego z dodekafonii z ideami socrealizmu. Na zakończenie kongresu we Lwowie uczestnicy odśpiewali *Międzynarodówkę* i wznieśli okrzyk „Spotkamy się w czerwonej Warszawie!". Pomiędzy kongresami w Krakowie (Paderewskiego) i we Lwowie (Wandy Wasilewskiej) rozwarły się nożyce zarówno polityczne, jak i ideologiczne.

— — —

Śledząc historię debat dotyczących kultury w Polsce, nie sposób tu nie wspomnieć o Światowym Kongresie Intelektualistów w Obronie Pokoju, zorganizowanym w sierpniu 1948 roku we Wrocławiu, którego przewodniczącym był Jarosław Iwaszkiewicz. Nieformalna stolica tzw. Ziem Odzyskanych stała się miejscem spotkania kilkuset pisarzy, artystów i naukowców z 46 państw, obradujących pod przemożnym dyktatem polityczno-ideologicznym Kremla. Kongres, nawiązujący do Międzynarodowego Kongresu Pisarzy w Obronie Kultury, który odbył się w 1936 roku w Paryżu, we Wrocławiu stał się linią obrony kultury przed „imperializmem amerykańskim". Wśród gości z zagranicy byli m.in. Pablo Picasso, Louis Aragon, György Lucas, Frédéric Joliot-Curie, Salvatore Quasimodo, Paul Éluard, Ilia Erenburg, Aleksander Fadiejew i Michaił Szołochow. W składzie polskiej delegacji obok m.in. Marii Dąbrowskiej, Zofii Nałkowskiej, Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego znalazł się Andrzej Panufnik.

— — —

Warto w tym miejscu zauważyć, że Kongres we Wrocławiu zorganizowany został w roku, w którym ideologia estetyczna KPZR otworzyła frontalny atak na tzw. sztukę formalistyczną, dyktując prymat „realizmu socjalistycznego", skutkujący już w 1948 roku międzynarodowym zjazdem kompozytorów i muzykologów w Pradze, następnie w 1949 roku zjazdem w Łagowie Lubuskim, jednym ze spotkań polskich środowisk artystycznych, na których proklamowano przyjęcie założeń „realizmu socjalistycznego" we wszystkich dziedzinach kultury.
Po „narodowo-patriotycznym" Kongresie Kultury Polskiej w Krakowie, „antyfaszystowsko-komunistycznym" we Lwowie, po „antyimperialistyczno-

-komunistycznym" Kongresie Pokoju we Wrocławiu, w 1966 roku w Warszawie odbył się III Kongres Kultury Polskiej z podtytułem „Milenijny", zorganizowany przez władze PRL w czasie ostrego sporu ideologicznego z Kościołem dotyczącego wymowy tysiąclecia państwa polskiego: Kościół podkreślał tysiąclecie chrześcijaństwa w Polsce, władze – tysiąclecie państwowości świeckiej. I na tym kongresie więc sprawy kultury podporządkowano polityce i ideologii. Wśród przewodniczących obrad plenarnych znalazła się Grażyna Bacewicz.

IV Kongres Kultury Polskiej, określony mianem „solidarnościowego", rozpoczął się 11 grudnia 1981 roku i został przerwany rankiem 13 grudnia wprowadzeniem w Polsce stanu wojennego. Zorganizowany przez ówczesną opozycję solidarnościową jako społeczna i niezależna od władz inicjatywa Komisji Porozumiewawczej Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych, stał się demonstracją dystansu środowisk twórczych wobec PZPR i na dobrą sprawę pierwszą na forum tego typu kongresów próbą uzyskania przez środowiska artystyczne własnej, niezależnej od polityki i ideologicznej doktryny podmiotowości. Do najbardziej istotnych wystąpień kongresowych należał głos Witolda Lutosławskiego, rozważającego problem prawdy w dziele sztuki.

V Kongres Kultury Polskiej odbył się już w wolnej Polsce, wolnej po raz pierwszy od ideologicznych presji, w Warszawie w grudniu 2000, podejmując niejako przerwaną narrację poprzedniego, „solidarnościowego" Kongresu. Przestrzeń debaty siłą rzeczy musiała objąć nowe wyzwania cywilizacyjne i polityczne. Wobec rodzących się nowych mediów i kandydowania Polski do Unii Europejskiej stanęły na porządku dziennym takie tematy, jak m.in.: spotkanie dziedzictwa z ponowoczesnością, istota i przyszłość polskości, Polska pośrodku Europy, polityka kulturalna w społeczeństwie samorządowym. Po Kongresie zapanowała opinia, że jego tematy zostały ledwie naszkicowane, zarysowane, i dyskusja powinna być kontynuowana. V Kongres był po niemal 20 latach próbą kontynuacji IV Kongresu z 1981 roku, obradującego w zupełnie innej przestrzeni politycznej i kulturalnej, a VI Kongres w roku 2009, niemal po 10 latach, stał się też taką próbą – ponownie w zupełnie innej przestrzeni zarówno politycznej (członkostwo Polski w Unii Europejskiej), jak i społeczno-ekonomicznej (po transformacji ustrojowej i ostatecznym „skonsumowaniu" planu Balcerowicza), a także w przestrzeni globalizacji i rewolucji informatycznej, której dopiero zalążki były diagnozowane w Polsce roku 2000.

Na wiele miesięcy przed rozpoczęciem się VI Kongresu środowisko muzyczne (tu: szczególnie Związek Kompozytorów Polskich i Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego) wystąpiło z inicjatywą powołania do życia Instytutu Muzyki Współczesnej. Po licznych dyskusjach i dezyderatach, formułowanych na Kongresie i poza nim, decyzją Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zorganizowany został Instytut Muzyki i Tańca, który rozpoczął swą działalność w październiku roku 2010. W zamierzeniu i założeniach powinien być rządową agendą sprawującą merytoryczną pieczę nad fragmentem polskiej kultury i tej kultury dziedzictwem. Zapewne będzie on „branżową" instytucją pokrewną istniejącym już agendom Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego – Polskiemu Instytutowi Sztuki Filmowej, Instytutowi Książki, Narodowemu Instytutowi Audiowizualnemu (dawniej Polskie Wydawnictwo Audiowizualne). Działania tych już istniejących instytutów udowodniły, jak bardzo polskiej kulturze potrzebne i stumulujące jest przeniesienie merytorycznej odpowiedzialności za kulturę z pola urzędniczej biurokracji na konwentykle ekspertów i menedżerów kultury. Napawające optymizmem dokonania artystów polskiego filmu od czasu powołania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej udowadniają, że wydobycie z bezpośredniej gestii decyzyjnej ministerstwa pewnej dziedziny kultury nie tylko nie skutkuje rodzeniem się towarzyskich koterii interesów, ale likwiduje uprzednio istniejące z pożytkiem dla kondycji kultury. Mamy nadzieję, że powstanie Instytutu Muzyki i Tańca ożywczo wpłynie na scenę tej dziedziny polskiej kultury. **Jako rodzaj „kamienia węgielnego" pod powstanie Instytutu przedkładamy niniejszym raport o muzyce polskiej. Zdajemy sobie sprawę, że jest jedynie szkicem, wymagającym szerszych opracowań i dalej idących konkluzji. Ale od czegoś trzeba zacząć...**

MUZYKI „MAPA DROGOWA” – PLAN RAPORTU

Przyjmujemy kolejność przedstawianych problemów w zgodzie z logiką istnienia kultury muzycznej, zakładając, że najpierw jest kompozytor jako wytwórca towaru, którym jest dzieło muzyczne, a dzieło to – aby zaistnieć społecznie – musi zostać publicznie wykonane i powinno podlegać refleksji. W związku z tym należy zdiagnozować zakres pojmowania kolejno pojęcia kompozytora, utworu, wykonawcy, publiczności, krytyki i szerzej pojętej refleksji na temat kultury muzycznej. W dalszej kolejności, lecz w diagnozie traktując następny pakiet tematów jako równoległy, warunkujący grupę zagadnień wyżej wyszczególnionych, rozważone zostaną problemy edukacji muzycznej rozmaitych szczebli, różnych przejawów życia muzycznego, instytucjonalnej infrastruktury oraz środków komunikacji.

Autorzy zdają sobie sprawę, że ten dokument ani nie ogarnie całej siatki problemów w ich wzajemnym oddziaływaniu, ani też nie wyczerpie dogłębnie żadnego z tych zagadnień. Jeśli jednak – choćby szkicowo i prowizorycznie – raport da obraz całości domagający się bardziej wnikliwych i detalicznych uściśleń, doprecyzowań i poszerzeń w przyszłości – czy to w ramach dyskusji nad raportem, czy w reakcji na jego diagnozy – spełni on swe zadania.

Wstępne rozpoznanie terenu

Konieczne wydaje się tu naszkicowanie historycznych przemian, rozpoczętych w wyniku transformacji ustrojowej po 1989 roku, które w diametralny sposób zmieniły całość życia społecznego w Polsce i miały też dalekosiężny wpływ na kształt życia muzycznego i zmianę jego jakości. Okres dwudziestu lat to czas jednego pokolenia. Warto w nim wypunktować generalnie ujęte nowe jakości, które wpłynęły i wpływają na zasadniczą zmianę praktycznie wszystkich elementów tworzących przestrzeń kultury muzycznej. Bardziej szczegółowe obserwacje przesuwając na dalszą część raportu, warto tu zasygnalizować, że ramowo i ogólnikowo wskazane niżej jakości stawiają z nieznaną w dotychczasowej historii siłą pytania o ontologiczną naturę i strukturę: bycia twórcą, bycia dziełem, bycia producentem, bycia odbiorcą i bycia krytykiem.
Można zaryzykować tezę, że oto właśnie wchodzimy w całkowicie nowy i odmienny od dotychczasowego czas cywilizacji, a tym samym czas kultury, w tym kultury

muzycznej. Czas pluralistycznego karnawału z przedrostkiem post-: postmoderny i posthistorii. Mamy nadzieję, że katastroficznie majacząca na horyzoncie futurystycznym postać postkompozytora i kształt postdzieła muzycznego będzie przedmiotem rozważań autorów kolejnego raportu o stanie muzyki nie wcześniej, niż za jakieś… 20 lat. Tymczasem przynajmniej (choć nie jedynie) ostatnia z niżej wymienionych „nowych jakości" – rewolucja informatyczna – spowodowała, że z wolna przeszłością staje się „kultura 1.0", ustępując miejsca „kulturze 2.0", zapowiadającej nieuchronnie czas „kultury 3.0". Jakie więc przeobrażenia już tworzą nową przestrzeń dla polskiej muzyki i muzyki w Polsce i jakie się zaczynają – na te pytania spróbujemy odpowiedzieć w dalszych rozdziałach tego raportu, tworząc przestrzeń refleksji dla wszystkich podmiotów życia kulturalnego, w tym muzycznego.

Nowe jakości – wolność

Ze spraw najbardziej podstawowych wskazać tu należy przede wszystkim obszar wolności, zwracając uwagę w szczególny sposób na wolność podróży, handlu i informacji. Te sfery wolności w mniej lub bardziej bezpośredni sposób dotyczą całego społeczeństwa i wszystkich bez mała przejawów jego aktywności. Warto przecież zauważyć, że wolność podróży stała się wartością wyjątkowo cenną właśnie dla środowiska muzycznego (wykonawców i kompozytorów, także krytyków, muzykologów i animatorów życia muzycznego), z natury swej profesji bardzo „mobilnego". Zlikwidowanie konieczności ubiegania się o paszport i wizę w ramach Unii Europejskiej radykalnie zmieniło obecność polskich muzyków w przestrzeni międzynarodowej, zintensyfikowało ich udział w muzycznym życiu nie tylko Europy, umożliwiło także zdeterminowanym melomanom podejmowanie niemal z dnia na dzień decyzji o wizycie na koncercie czy operowym spektaklu w dowolnym zagranicznym mieście. Wolność handlu w sferze życia muzycznego zmieniła jakość dostępu do światowej kultury poprzez powszechną dostępność potrzebnych do pracy zawodowej i cennych poznawczo wszelkich nagrań audio, wideo, partytur, książek i prasy. Te dwie sfery uzyskanej wolności uwarunkowane były wymienialnością polskiej waluty. Dopełnieniem „syndromu wolności" jest wolność informacji z naczelnym dobrem, jakim stało się zniesienie cenzury. Warto zauważyć, że sprawa nie dotyczy tu jedynie ograniczania wolności sądów i opinii przez polityczne restrykcje, ale uwolnienia rynku informacji. Skutkuje to żywiołowym rozwojem wydawnictw i prasowych

tytułów prywatnych, których uruchomienie nie jest limitowane barierą zezwoleń, restrykcji dotyczących nakładu itp. Każdy podmiot ma pełne prawo wejść na rynek ze swą ofertą informacji i opinii. We wszystkich tych trzech przestrzeniach wolności przestały więc działać jakiekolwiek ograniczenia natury politycznej – wolności te zaczęły być limitowane wyłącznie możliwościami ekonomicznymi tych, którzy pragną z nich korzystać.

Pakiet owych wyżej wymienionych wolności spowodował gruntowne i głębokie zmiany w funkcjonowaniu życia muzycznego, w szczególny sposób na rynku wydawnictw fonograficznych, książkowych i periodyków. Czy funkcjonowanie prywatnego rynku w tym zakresie jest satysfakcjonujące i w jakiej mierze zaspokaja potrzeby polskich odbiorców, to problem do naświetlenia w dalszej części raportu, tu wszakże warto zauważyć takie inicjatywy, jak choćby firmy fonograficzne Dux i CD Accord o bardzo różnym profilu programowym, jak nieistniejący już, lecz ukazujący się przez wiele lat magazyn „Studio" oraz skierowane do bardzo odrębnych kręgów odbiorców pisma „Muzyka 21" i „Glissando", jak książkowe wydawnictwo Musica Iagellonica i nutowe wydawnictwo Brevis oraz wydawnictwo Janusza Stokłosy. W tym miejscu wskazać należy, będący skutkiem owych „wolności", intensywny wzrost liczby polskich studentów i absolwentów korzystających ze studiów zagranicznych (m.in. w ramach programu stypendialnego „Erasmus"), otwarcie płatnych studiów niestacjonarnych prowadzonych przez uczelnie publiczne, a będących uzupełnieniem edukacyjnej oferty uczelni niepublicznych, edukacyjne inicjatywy (warsztaty, kursy itp.) podejmowane przez instytucje pozarządowe, lokalne i samorządowe, korzystające zarówno ze wsparcia ministerialnego, unijnego, jak też z dotacji prywatnych (banki, telefonie komórkowe itp.).

Likwidacja monopoli: między Polskimi Nagraniami i Polskim Wydawnictwem Muzycznym

W jaki sposób przestrzeń życia muzycznego się zmienia? – to pytanie powróci w dalszych częściach tego raportu. Warto jednak w tym miejscu zdiagnozować, w jaki sposób owa infrastruktura zmieniła się, począwszy od sytuacji zastanej w 1989 roku, ku tej, która dziś dominuje. Wart zastanowienia jest upadek fonograficznego mocarstwa PRL – Polskich Nagrań, będących obecnie posiadaczem bezcennych zasobów fonograficznych, które w ostatnim czasie z wytwórni prze-

istoczyły się w magazyn nagrań o nie zawsze do końca uregulowanych prawach autorskich i pokrewnych.

— — —

Ostatnie 20-lecie jest czasem kruszących się niegdysiejszych monopoli państwowych. O Polskich Nagraniach mowa była wyżej. W przeciwieństwie do tej fonograficznej instytucji, dziś praktycznie nieobecnej na rynku – poza sporadycznymi i zdumiewająco nielicznymi wznowieniami swych niejednokrotnie wybitnych historycznych nagrań – działa Polskie Wydawnictwo Muzyczne, co prawda już bez siły monopolisty, ale utrzymuje swój status w polskim życiu muzycznym, biorąc też w miarę aktywny udział w promowaniu polskiej twórczości muzycznej na świecie. „Image" wydawnictwa zmienił się przecież w ostatnich dwóch dekadach w wyrazisty sposób. Definitywnie zamknął się czas lat 60. i 70., gdy krakowska oficyna zachwycała najwyższą starannością edycji partytur, z okładkami o niezwykłych walorach artystycznych, będącymi dziełami sztuki edytorskiej. Ten obraz PWM tamtych lat był ewenementem na skalę światową – zachodni wydawcy muzyczni mówili: no tak, tylko państwowe wydawnictwo muzyczne w socjalistycznym kraju na taki estetyczny luksus może sobie pozwolić; my – niestety – nie. Dziś PWM, wiążące kompozytorów z sobą mniej czy bardziej restrykcyjnymi kontraktami, promuje ich twórczość w postaci wydawnictw powielanych z dostarczonych przez autorów rękopisów, standardowo w takich samych żółtych, firmowych obwolutach, wiedząc, że sama sprzedaż partytur w muzycznych księgarniach jest niezauważalnym promilem działalności wydawniczej. Partytura jest znakiem symbolizującym prawa autorskie i prawa wydawnicze, w tym dotyczące wypożyczeń materiałów nutowych do ewentualnych wykonań koncertowych czy nagrań radiowych lub fonograficznych. Jeśli monopol Polskiego Wydawnictwa Muzycznego jest ostatnio podważany, nie wynika to z jakiejkolwiek konkurencji innych wydawców muzycznych działających w Polsce w przestrzeni twórczości kompozytorskiej, lecz z kilku innych powodów. Jeszcze w latach 80. funkcjonowanie kompozytora bez wydawcy drukującego jego partytury i foldery, zajmującego się promocją jego twórczości, było praktycznie niemożliwe. Już lata 90. sytuację tę zmieniły – coraz więcej kompozytorów na świecie zaczęło rezygnować z pośrednictwa wydawcy, sami stawali się swym wydawcą i promotorem, choćby poprzez własne strony internetowe. Rezygnując więc z często iluzorycznej promocji wykonywanej przez wydawcę, likwidowali haracz wydawcy należny zazwyczaj w kwocie 50 procent tantiem i opłat za wypożyczenia materiałów wykonawczych. Ten trend się pogłębia, coraz bardziej chwiejąc renomą i prestiżem nawet najbardziej wpływowych,

światowych wydawnictw muzycznych. Sytuacja PWM w tym pejzażu jest szczególna. Europejskie kariery polskich kompozytorów w latach 60. spowodowały, że o prawa wydawnicze do ich partytur zaczęli zabiegać wydawcy z Europy Zachodniej, szczególnie oficyny niemieckie, a kompozytorzy polscy skwapliwie z tych ofert korzystali, nierzadko sami o nie zabiegając. Na drodze prawnych negocjacji, niewolnych od wpływu politycznego podziału świata, prawa wydawnicze do utworów np. Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Kazimierza Serockiego, Włodzimierza Kotońskiego czy Pawła Szymańskiego należały do zachodnich wydawnictw i obejmowały cały świat z wyjątkiem tzw. krajów demokracji ludowej, czyli Europy Środkowo-Wschodniej oraz Kuby, Korei Północnej i Mongolii… Podczas gdy w latach 60., 70. i jeszcze 80. znalezienie się utworów polskiego kompozytora w katalogu wydawnictwa niemieckiego czy brytyjskiego było (lub mogło być) rodzajem przepustki do istnienia w europejskim, czy nawet światowym obiegu koncertów, programów radiofonii czy produkcji fonograficznych, obecnie owa atrakcyjność posiadania zachodniego wydawcy spadła nieomal do zera. I PWM, i Moeck-Verlag, i Schott, i Boosey & Hawkes, i Chester, i Peters działają na tym samym polu i oferują kompozytorowi te same warunki, coraz częściej dla niego mało komfortowe zarówno ekonomicznie, jak i promocyjnie (co na opłacalność powinno się przekładać).

— — —

Polskie Wydawnictwo Muzyczne – jak się wydaje – słabą ma konkurencję w dziedzinie posiadania praw autorskich i wydawniczych do współczesnej polskiej twórczości kompozytorskiej, a swą ekonomiczną stabilność gwarantuje nie tylko wynajmem przestrzeni w swych dwóch wydawniczych gmachach w Krakowie i Warszawie, ale przede wszystkim posiadaniem Biblioteki Materiałów Orkiestrowych (dawniej: Centralna Biblioteka Nutowa), w której znajdują się materiały wykonawcze dotyczące nie tylko polskiej kompozytorskiej współczesności, ale całego repertuaru muzycznego dziedzictwa, ze szczególnym uwzględnieniem tego repertuaru, którym żyją abonamentowe koncerty polskich filharmonii i tego, z którym ich orkiestrowe zespoły wyruszają w koncertowe trasy po świecie. W przeciwieństwie do kruszejących zasobów Polskich Nagrań zasoby Biblioteki Materiałów Orkiestrowych nieustannie „pracują”, zarabiając na PWM. Będąc ciągle w mniej czy bardziej intensywnym użyciu, często dewastowane flamastrami dyrygentów i ołówkowymi zapiskami kolejnych orkiestrowych muzyków, stają się materiałem coraz bardziej zużytym. Zasoby te nie są magazynem, są materią wciąż istniejącą w życiu koncertowym. Czy są – i na jakich prawach – wyłączną własnością Polskiego Wydawnictwa Muzycznego,

czy też są (lub winny być) biblioteką o statusie własności powszechnej, danej PWM w depozyt, tak jak w depozyt dane zostały zasoby archiwalne Polskiego Radia i Polskiej Telewizji, prawnie przekazane archiwom Biblioteki Narodowej? Czy podobnie powinno się stać z zasobami fonograficznymi Polskich Nagrań?

— — —

Majątkowe i prawne problemy, dotyczące zarówno posiadania, jak i administrowania przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne wszelakimi dobrami polskiej kultury muzycznej, stały się przyczyną perturbacji związanych z ewentualnym sprywatyzowaniem oficyny. Okazało się, że pojawiają się tu zagadnienia dużo bardziej skomplikowane niż np. w PWN i u wszystkich innych wydawców. To wydawnictwo jest specyficzne merytorycznie i wyjątkowe w sensie prawnym. Czy więc i jak dać mu takie ramy prawne i możliwości ekonomicznego działania, by stało się albo prywatnym podmiotem gospodarczym, albo instytucją wyższej użyteczności publicznej w sferze kultury? Czy przekształcić je w rządową agendę, istniejącą w jakimś związku (i jakim?) z Instytutem Muzyki i Tańca?

— — —

Nowa przestrzeń mediów publicznych

— — —

Głębokie przekształcenia ustrojowe stały się też udziałem mediów publicznych. Został zlikwidowany uprzedni Komitet ds. Radia i Telewizji, powstały dwie niezależne od siebie spółki skarbu państwa – Polskie Radio SA oraz Telewizja Polska SA zrzeszone w Europejskiej Unii Nadawców (EBU) – powstał radiowy program poświęcony kulturze wysokiej – Program II Polskiego Radia. Funkcjonowanie mediów publicznych oparte zostało na dwóch filarach: zasadą spółek prawa handlowego jest generowanie zysków, a nałożonym na media obowiązkiem jest pełnienie misji publicznej, z zasady deficytowej. Te dwa cele kolidują ze sobą. Media publiczne znalazły się w całkowicie nowej przestrzeni, zagospodarowywanej przez bardzo liczne radiostacje i telewizje komercyjne o zasięgu ogólnopolskim i lokalnym (w tym typu „radio-klasik", nadające z „playlist" utwory muzyki klasycznej z obszaru żelaznego repertuaru filharmonicznego, często wybrane części utworów cyklicznych, np. symfonii, bez ich komentowania, niekiedy nawet bez szczegółowych zapowiedzi), a rynek reklam stał się głównym źródłem dochodów nadawców, powodując stopniowe komercjalizowanie się mediów publicznych i ograniczanie programów o charakterze misyjnym. Przemożny wpływ na ten stan rzeczy miał kryzys ściągalności abonamentu przeznaczanego na media publiczne. Permanentne kłopoty finansowe

mediów publicznych skutkowały m.in. zmniejszeniem się muzycznych zespołów etatowych – np. zlikwidowano Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Krakowie, a byt dotychczasowej Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (wcześniej: „…i Telewizji") został zabezpieczony przez przekształcenie jej w Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia współfinansowaną z budżetu państwa.

— — —

Stan mediów publicznych przez cały okres ostatniego dwudziestolecia powodował liczne dyskusje, próby nowych ustaleń legislacyjnych, powstawanie społecznych inicjatyw powoływanych do ich obrony – szczególnie Programu II Polskiego Radia, którego byt okazał się zagrożony, w połowie lat 90. jego emisja została ograniczona (ze względu na niedostateczną wtedy sieć nadajników na falach ultrakrótkich), a w roku 2009 podtrzymanie egzystencji Dwójki i powstałego w 2002 roku tematycznego kanału TVP Kultura stało się możliwe tylko dzięki dotacji z rezerwy budżetowej kraju. Osobna uwaga należy się Programowi II Polskiego Radia, z zasady komercyjnych reklam (poza tymi dotyczącymi nowych wydawnictw fonograficznych i książkowych) nie nadającemu i ze względu na stosunkowo mały udział w statystykach „słuchalności" w Polsce praktycznie nieistniejącemu na komercyjnie pojmowanym rynku mediów. W ostatnio bardzo żywej debacie na temat mediów publicznych, w tym Programu II Polskiego Radia (można tu się powołać na kolejne projekty ustaw o mediach publicznych, w tym autorstwa środowiska twórczego), w marginalny sposób traktowana jest obecność tego programu na międzynarodowej scenie mediów publicznych, promująca polską kulturę na świecie poprzez sieć Europejskiej Unii Radiowej. Warto zauważyć, że oferta programowa Dwójki skierowana do zagranicznych radiofonii publicznych tylko w niewielkim stopniu uległa prymatowi radia BBC, stając się niejako drugą na świecie „rozgrywającą" stacją radiową w przestrzeni kultury muzycznej na świecie, zwłaszcza w sferze zainteresowania zagranicznych nadawców, co skutkuje liczbą emisji koncertów skierowanych przez Program II do międzynarodowej wymiany i na ich antenach zaprezentowanych. Jeśli wspomni się tu o „notorycznych" sukcesach prezentacji polskich utworów muzyki współczesnej podczas corocznych przesłuchań Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów, organizowanej przez Międzynarodową Radę Muzyczną afiliowaną przy UNESCO, w których liczbą polskich utworów rekomendowanych do nadań radiowych na całym świecie Program II Polskiego Radia konkuruje o palmę pierwszeństwa już tylko z Radio France [w tej sprawie por. odpowiedni fragment raportu niżej], to działalność ta na scenie międzynarodowej ma

zapewne większą „siłę rażenia” niż spektakularne i godne najwyższego uznania działania Instytutu Adama Mickiewicza na rzecz obecności polskiej kultury na arenie międzynarodowej. Diagnoza ta skłania do zastanowienia się nad tak wątłą ostatnio kondycją tego programu Polskiego Radia, którego oferta programowa w wyraźny sposób „wadzi się” z ekonomiczną linią prowadzenia spółki opartej na podstawach prawa handlowego.

Rewolucja informatyczna

Rewolucja cywilizacyjna ostatnich 20 lat dogłębnie przekształciła formy produkowania, istnienia i udostępniania dóbr kultury, co ma wpływ na kształt sfery muzyki zapewne daleko bardziej istotny niż na inne dziedziny działań kulturalnych. Jest to czas wprowadzenia do powszechnego użytku:

– komputerów osobistych i programów komputerowych na wszystkich bez mała polach produkowania muzycznego „towaru” (np. edytory tekstu i zapisu nutowego, programy graficzne);

– zapisu cyfrowego w nagraniach i w odtwarzaniu dźwięku; w praktyce wyeliminowanie z rynku przez płyty kompaktowe płyt analogowych (płyty odtwarzane na gramofonach, stały się obiektem kultu niszy koneserów zainteresowanych różnym repertuarem na tych nośnikach zarejestrowanym – zjawisko to warte jest oddzielnego zbadania);

– internetu z całym bogactwem jego zastosowań, począwszy od komunikacji (poczta elektroniczna), poprzez rozmaite fora społecznościowe i dyskusyjne, kończąc na nieogarnionych zasobach treści różnorakiej wartości, dotyczących wszystkich dziedzin życia, zasobach w postaci tekstów, audio, wideo, globalizujących m.in. większość przestrzeni kultury muzycznej świata;

– telefonii komórkowej z nowoczesnymi aparatami, posiadającymi wszelkie funkcje muzyce służące, od nagrywania, poprzez odbiór (radio, telewizja), po odtwarzanie plików dźwiękowych;

– nowych technik odtwarzania dźwięku (np. iPod), które już z powodzeniem konkurować zaczęły z odtwarzaczami płyt kompaktowych.

część pierwsza

Andrzej Chłopecki

MUZYKA WSPÓŁCZESNA

TWÓRCA, CZYLI WYTWÓRCA WARTOŚCI KULTURY MUZYCZNEJ

Twórca zawsze dotąd był profesjonalistą wykonującym swój zawód na zamówienie jakiejś społeczności, która go gratyfikowała, doceniając, że potrafi dać jej to, czego sama nie wyprodukuje. Nawet ludowy skrzypek przygrywający na weselu. Dziś programy komputerowe i środek komunikacji, jakim jest internet, sprawiły, że czas wolny od zarabiania pieniędzy amatorzy poświęcają coraz intensywniej na własną twórczość, oczywiście nieprofesjonalną. Status twórcy w nieprawdopodobnie szybki sposób się demokratyzuje – jeszcze niedawno wybitnie elitarny, wymagający przynajmniej kilkunastu lat studiów, pieczętowany konkursowymi nagrodami, prestiżowymi zamówieniami i wykonaniami, egalitaryzuje się pod naporem tworzącego i upowszechniającego swe artystyczne produkcje w internetowej sieci globalnego grona amatorów. Amatorów – dodajmy – nierzadko świetnie wyedukowanych dzięki zawartości sieci, dysponujących komputerowymi narzędziami, które w całkowicie profesjonalny sposób mogą wyrażać ich artystyczne idee, świetnie znających literaturę muzyczną, w której ramach pragną się znaleźć. Amator – to brzmi dumnie. Amator – hobbysta – fascynat – pasjonat. Bezinteresownie chłonąc ukochany obszar kultury i twórczo weń wkraczając, jest w stanie pójść w zawody z profesjonalistą i wykazać swą wyższość. Bunt mas? Nie, „śpiewać każdy może", jak głosi fraza popularnej polskiej piosenki. Czy więc nadchodzi czas zmierzchu twórcy w tym rozumieniu, którym posługiwaliśmy się przez cały okres istnienia naszej dotychczasowej kultury? Czy kończy się czas akademików? Wydaje mi się, że jednak nie.

Internetowa sieć z nieprzebranymi zasobami twórczości w niej umieszczonej zarówno legalnie, jak i nielegalnie, staje się globalnym magazynem treści i wartości, które w obszarze twórczej aktywności zdemokratyzowanej rzeszy twórców amatorów staje się materiałem do zremiksowania, skompostowania, splądrowania i wyplucia w postaci nowych reinterpretacji. Amator, nawet najbardziej twórczy i utalentowany, istnieje dzięki dostępnej mu materii. Z definicji niedostępna jest mu renomowana orkiestra filharmoniczna czy stypendium twórcze w paryskim IRCAM, ale dostępna jest mu muzyka przez tę orkiestrę zagrana, utwory stworzone w IRCAM i umieszczone w internetowych zasobach. Podstawowym więc jego – naszego twórcy amatora – sposobem na twórczość jest plądrofonia. Materii do tej twórczości dostarczają wciąż jednak akademicy, co nie znaczy, by utwór plądrofoniczny nie mógł być ponownie splądrofonowany, a więc nastaje czas coraz intensywniej uprawianej twórczości recyklingu i tej twórczości „rynku wtórnego". Skądinąd coraz bardziej dostępne syntezatory i programy komputerowe dają możliwość tworzenia dźwięków „własnych", nie „ukradzionych" i „splądrowanych", więc jakoś „oryginalnych".
— — —

Polska scena kompozytorska

— — — Polska scena kompozytorska siłą rzeczy dzieli się na obszar historycznego dziedzictwa – praktycznie rzecz biorąc od czasu schyłkowego Średniowiecza do połowy XX wieku (symbolicznie zamknąć ów czas historii można twórczością Karola Szymanowskiego, zmarłego w 1937 roku) – i czas współczesności, otwierający się po II wojnie i w szczególny sposób określany powstaniem Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" w 1956 roku. Funkcjonowanie „obszaru dziedzictwa" stanie się przedmiotem diagnozy w dalszych akapitach tego rozdziału, teraz zajmijmy się współczesnością.
— — —

Manifestacje kolejnych polskich kompozytorskich generacji układają się jakby falami, a okoliczności ich ujawniania się są różnorakie. Na początku XX wieku wokół Mieczysława Karłowicza i Karola Szymanowskiego zawiązało się ugrupowanie Młoda Polska, trudno przecież powiedzieć, że pod wspólnym estetycznym sztandarem – raczej w celu wzajemnego wspierania swych inicjatyw, wydawania partytur. Bardziej istotny wspólny mianownik artystyczny można zauważyć w ugrupowaniu, które w drugiej połowie lat dwudziestych założyło Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu – wpływ Nadii Boulanger nadał polskiej muzyce na dłuższy czas dominujący ton neoklasycyzmu. Najbardziej wyrazistą

cezurą w polskiej muzyce stało się jej otwarcie na euroamerykańską współczesność, gdy wskutek destalinizacji w Polsce powstała Warszawska Jesień i rozpoczęło działalność elektroniczne Studio Eksperymentalne Polskiego Radia (1956–1957).

— — —

W wyrazisty sposób miał wtedy miejsce start nowego muzycznego pokolenia, od dat urodzenia Krzysztofa Pendereckiego i Henryka Mikołaja Góreckiego określonego mianem „pokolenia 1933", debiutującego już po czasie opresji doktryny realizmu socjalistycznego. Ówczesny bardzo silnie zaznaczony przełom stylistyczny – podjęcie tradycji serialnej, narodziny sonoryzmu, który stał się wizytówką ówczesnej „polskiej szkoły kompozytorskiej" – nie był jednak cechą tylko jednej generacji (obok Pendereckiego i Góreckiego tworzył także m.in. Wojciech Kilar, ur. w 1932). Przełom ten był zjawiskiem wielopokoleniowym, objął i generację poprzednią (Witold Lutosławski ur. w 1913, Grażyna Bacewicz ur. w 1909, nawet Bolesław Szabelski, ur. w 1896), a także urodzonych w latach dwudziestych Włodzimierza Kotońskiego (1925), Bogusława Schaeffera (1929), Witolda Szalonka (1927), Kazimierza Serockiego (1922) czy Tadeusza Bairda (1928) i bardzo wcześnie debiutującego Krzysztofa Meyera (ur. w 1943 roku, swym sonorystycznym *Kwartetem smyczkowym* debiutował w programie Warszawskiej Jesieni w 1964 roku). Kolejne polskie grupowe manifestacje to „polski minimalizm" Zygmunta Krauzego (1938) i Tomasza Sikorskiego (1939) ujawniający się w połowie lat sześćdziesiątych, Grupa KEW (Krzysztof Knittel, Elżbieta Sikora, Wojciech Michniewski) rozpoczynająca w polskiej muzyce nurt twórczości improwizowanej z udziałem elektroniki na początku lat siedemdziesiątych, w końcu „pokolenie 1951", startujące w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Ta ostatnia fala jest porównywalna z tą, która miała miejsce pod koniec lat pięćdziesiątych. W węższym zakresie dotyczy trzech kompozytorów urodzonych w 1951 roku – Eugeniusza Knapika, Andrzeja Krzanowskiego i Aleksandra Lasonia – których spektakularne debiuty miały miejsce w drugiej połowie lat siedemdziesiątych podczas festiwali w Stalowej Woli (stąd też określenie „pokolenie stalowowolskie"), w szerszym rozpościera się na twórczość Pawła Szymańskiego (1954) i silnie rezonuje ze skierowaniem się „pokolenia 1933" w stronę reaktywowania przeszłości, odwrotu od idei awangardy i modernizmu, otwarcia się na tendencje postmodernizmu, w tym „nowej prostoty" i „nowego romantyzmu". Mamy więc i tu zjawisko ponadpokoleniowe.

— — —

— — —

W pierwszej dekadzie XXI w pejzażu polskiej muzyki znowu pojawia się w jakiś sposób zjawisko pokoleniowej manifestacji, zdefiniowanie jego istoty nie jest jednak łatwe, a diagnoza nieoczywista. Najłatwiej określić można to zjawisko (a dotyczy ono bardzo licznej grupy kompozytorów urodzonych w latach siedemdziesiątych i w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych) przez serię określeń negujących. Zjawiska pokoleniowe dotychczas ogniskowały się wokół konkretnych osób: Karola Szymanowskiego, który apelował do polskich kompozytorów, by drogę ku swej samodzielności artystycznej realizowali nie szlakiem przez Berlin, Lipsk i Wiedeń, lecz przez Paryż, czy wokół Krzysztofa Droby, który w dobie politycznej kontroli państwa komunistycznego potrafił stworzyć przestrzeń estetycznej swobody w ramach swego praktycznie (jeśli chodzi o koncepcje programowe) prywatnego festiwalu. Zjawiska te ogniskowały się ponadto wokół miejsc i instytucji: festiwalu „Młodzi muzycy młodemu miastu" w Stalowej Woli Krzysztofa Droby, teoretyka muzyki, wykładowcy krakowskiej wyższej szkoły muzycznej, wokół twórcy Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia Józefa Patkowskiego i – rzecz oczywista – Warszawskiej Jesieni. I osoby, i miejsca – w różny sposób i w różnych okresach – miały wpływ na przyjmowanie określonych postaw estetycznych przez kolejne kompozytorskie pokolenia. Mówi się też o „duchu czasu" i „duchu miejsca".

W 1989 roku, gdy w Polsce padał ustrój komunistyczny, a w Berlinie mur, najstarsi w tym nowym polskim pokoleniu kompozytorskim – Paweł Mykietyn, Cezary Duchnowski, Wojciech Widłak (1971) – zdawali egzaminy maturalne, Marzena Komsta miała lat dziewiętnaście, a Michał Talma-Sutt dwadzieścia. Dla porównania – gdy w 1956 roku odbywała się pierwsza edycja Warszawskiej Jesieni, Krzysztof Penderecki i jego rówieśnicy kończyli studia. Dla pokolenia Pendereckiego opresja realizmu socjalistycznego była świeżym wspomnieniem, lecz przecież nie sięgającym po karty jego partytur. Dla pokolenia Mykietyna i urodzonych później opresje niegdysiejszych estetycznych powinności przestały działać (np.: dogonić Europę i być równie awangardowym, udowadniając, że stać na to polską muzykę – charakterystyczne dla lat 60.; zignorować dyktat Europy, uchylić dyktat nowatorstwa i postępu, skierować się na przekór w kierunku ekspresji polsko-patriotyczno-religijnej – charakterystyczne dla lat 80.).

Pozostając w perspektywie minionego dwudziestolecia, ten czas dzieli się na zamknięte karty twórczości, kontynuacje i otwarcia. Naturalną siłą rzeczy jedni kompozytorzy, jak wszyscy śmiertelnicy, umierają, inni swe twórcze życie kontynuują, stopniowo wchodząc w swej twórczości w fazę późną, jeszcze inni na kompozytorskiej scenie debiutują. Jak ta scena wygląda na koniec 2010 roku?

Karty zamknięte, czyli dziedzictwo z perspektywy roku 1989

Scena nowej muzyki w poważnej mierze ogranicza się do programów bardzo licznych festiwali jej poświęconych – tych uznawanych za najbardziej prestiżowe, o międzynarodowej renomie i tych, których oddziaływanie jest lokalne, nawet niszowe. Apologeci i wierni bywalcy festiwali skłonni są uznać, że na nich właśnie toczy się życie prawdziwe, patrząc wprawdzie z sympatią i uznaniem dla „dziedzictwa" w kierunku programów filharmonicznych, lecz widząc w nich raczej muzeum muzycznej wyobraźni. Publiczność melomanów filharmonicznych w festiwalach zwykła często (nie zawsze, nie generalizujmy…) widzieć swoiste zasoby tej muzyki, która pretenduje do obszaru muzyki „prawdziwej", muzyki ewentualnie *in spe*. Jeśli się więc sprawdzi w festiwalowym „getcie", gdzie jest ona niejako muzyką „na próbę", drzwi filharmonii, bramy do muzyki „prawdziwej" zostaną przed nią (ewentualnie) uchylone.

Festiwale nowej muzyki tym się m.in. charakteryzują, że po wykonaniu utworu spośród publiczności wstaje pewien osobnik, wychodzi na estradę, kłania się, dziękuje wykonawcom i otrzymuje kwiaty. Żyjący kompozytor. Jest atrakcją tym bardziej, gdy odbiera prestiżowe nagrody, otrzymuje tytuł doktora *h.c.* jakiejś uczelni, a nadto, gdy – niekiedy – swymi utworami dyryguje. Bywa wtedy festiwalową gwiazdą na międzynarodowym firmamencie. Gdy umiera, zainteresowanie jego muzyką przez kilka lat nie gaśnie, niekiedy nawet się wzmacnia, lecz trwa to do czasu. Czas idzie naprzód, grono wybitnych żyjących kompozytorów jest tak liczne, że twórczość zmarłego kompozytora trafia w swoisty trójkąt bermudzki. Przestają się nią interesować organizatorzy festiwali nowej muzyki, a drzwi filharmonicznego muzeum nie bardzo mają ochotę się przed nią otworzyć. W takim swoistym czyśćcu ląduje większość kompozytorów drugiej połowy XX wieku.

Gdy w 1994 zmarł Witold Lutosławski, istniała obawa, że jego muzyka trafi do owego czyśćca. Przestał dyrygować, odbierać nagrody, wygłaszać wykłady. Tak się, na szczęście, nie stało. Wiele utworów Lutosławskiego już za jego życia weszło w obieg filharmoniczny jako „klasyka" współczesności, dobrze się wpisując w ten obieg kształtem gatunkowym jego kompozycji – symfonii, utworów orkiestrowych, koncertów instrumentalnych, pieśni orkiestrowych, kwartetem smyczkowym. Gdy jednak przeanalizować obecność jego utworów w programach polskich filharmonii, zastanawia, że pojawiają się one nie w „normalnym" programie koncertów abonamentowych, ale w seriach specjalnych i koncertach rocznicowych (data urodzin – data śmierci), w przedsięwzięciach „imienia" Lutosławskiego. Mamy ich sporo, tak jak instytucji jego imienia i jego imienia zespołów. Gdyby to z naszego życia muzycznego „odjąć" – cóż pozostanie? Dwa razy gdzieś *Mała suita*, zapewne częściej *Wariacje na temat Paganiniego*, raz gdzieś *Koncert na orkiestrę*…

— — —

W lata 90. polska muzyka współczesna weszła z zamkniętymi rozdziałami twórczości m.in. Grażyny Bacewicz (1909–1969), Kazimierza Serockiego (1922–1981), Tadeusza Bairda (1928–1981), Konstantego Regameya (1907–1982), Andrzeja Czajkowskiego (1935–1982), Kazimierza Sikorskiego (1895–1986), Aleksandra Tansmana (1897–1986), Zygmunta Mycielskiego (1907–1987) i Tomasza Sikorskiego (1939–1988).

— — —

Jak twórczość tych kompozytorów istnieje w obszarze polskiej recepcji dziedzictwa muzycznego? Siłą rzeczy ta twórczość przestaje istnieć w programach Warszawskiej Jesieni, pomimo obecności tak często wykonywanych utworów Grażyny Bacewicz – 27 wykonań 20 utworów, w tym 6 prawykonań – wydaje się, że obecność tej twórczości zakończyła się w programie festiwalu w 2006 roku wykonaniem jej *IV Kwartetu smyczkowego* w ramach przeglądu tego gatunku w historii muzyki polskiej. Obfita i różnorodna gatunkowo twórczość kompozytorki pozostaje przecież za sprawą serii utworów (choćby *Koncertu na smyczki*) atrakcyjną propozycją repertuarów filharmonicznych, nieczęsto, ale i stosunkowo nierzadko uwzględnianą, szczególnie ta utrzymana w estetyce neoklasycyzmu. W recepcji repertuarów koncertowych w nie nazbyt satysfakcjonujących ilościach obecny jest także Tadeusz Baird, szczególnie za sprawą bardzo popularnej muzyki do *Colas Breugnon* i *Listów Goethego*. Jako współpomysłodawca (z Kazimierzem Serockim) powołania do życia Warszawskiej Jesieni wciąż jeszcze obecny jest w programach festiwalu, lecz i jego obecność w tej

przestrzeni z wolna zanika – po raz ostatni jego *Cztery eseje* zostały wykonane w 2008 roku. Warte zauważenia jest znikome istnienie w repertuarach koncertowych utworów Aleksandra Tansmana i Kazimierza Sikorskiego, chociaż wydawać by się mogło, że ich estetyka i gatunkowe formy są atrakcyjne dla praktyki wykonawczej. Bardzo w swym czasie popularny na światowych estradach Tansman oraz bardzo płodny w gatunku choćby koncertu instrumentalnego i symfonii Kazimierz Sikorski stają się kompozytorami „historycznymi". To samo można powiedzieć o muzyce Zygmunta Mycielskiego, której rezonans jest minimalny. Warto tu jednak zaznaczyć, że twórczość Aleksandra Tansmana istnieje bardziej wyraziście za sprawą łódzkiego konkursu kompozytorskiego jego imienia i koncertów przy jego okazji organizowanych.

— — —

Należy tu wszakże rozróżnić repertuar estrad koncertowych i repertuar fonograficzny, który obraz recepcji twórczości „zamkniętych" zmienia. Stosunkowo pokaźna liczba nagrań utworów Aleksandra Tansmana, który żyjąc w Paryżu od 1919 roku, zawsze podkreślał fakt pozostawania kompozytorem polskim, przyczynia się do lepszej obecności tego kompozytora w polskiej przestrzeni muzycznej. W odniesieniu do twórczości Tadeusza Bairda jest odwrotnie – epiej istniejąc w repertuarze koncertowym, gorzej jest reprezentowana w nagraniach fonograficznych.

— — —

Zastanawiająca jest sprawa recepcji muzyki Kazimierza Serockiego. Od połowy lat 50. jeden z głównych przedstawicieli polskiej moderny i współzałożyciel „polskiej szkoły kompozytorskiej" lat 60., często określany mianem czołowego polskiego sonorysty, może i bywa przywoływany w programach festiwalu jako postać historyczna i wciąż intrygująca, lecz stopniowo przechodzi do historii, czasem tylko pojawiając się na scenie muzyki wykonywanej i nagrywanej. Twórczość Kazimierza Serockiego budzi duże zainteresowanie teoretyków i muzykologów, także w Niemczech, czego przykładem są prace analityczne niemieckiej muzykolożki Ruth Seehaber, ale grozi jej istnienie „papierowe", jeśli w Polsce nie powstanie fonograficzna edycja wybranych, najbardziej istotnych utworów kompozytora w najlepszych możliwych wykonaniach. Ten sam dezyderat odnosi się do twórczości Tadeusza Bairda, a nawet Grażyny Bacewicz w odniesieniu do jej muzyki z lat 1958–1969.

— — —

Nadal intrygująca i atrakcyjna dla polskiej sceny festiwalowej pozostaje twórczość Tomasza Sikorskiego, wydawać by się mogło, że całkowicie nieatrakcyjna dla

przestrzeni filharmonicznej, całkowicie odrębna, budzi nie tylko zainteresowanie za granicą, ale też zyskuje nowych admiratorów w młodym pokoleniu. Jej historyczne znaczenie i współczesny rezonans wart jest zauważenia, nie skutkuje to jednak szerszą promocją tej wybitnej twórczości – nie istnieje na rynku fonograficznym. Problemem stała się ostatnio sytuacja prawna tej twórczości ze względu na brak prawowitych spadkobierców kompozytora, trudno się jednak pogodzić, by z tego powodu stała się martwa i niema.

— — —

Dwa nazwiska dotyczą sytuacji szczególnych – z pochodzenia szwajcarski kompozytor Konstanty Regamey, urodzony w Kijowie i działający w Polsce do 1944 roku, gdy jako uczestnik ruchu oporu AK został aresztowany przez Gestapo i deportowany do ojczyzny swych przodków – na dobrą sprawę ma, wbrew swemu pochodzeniu, duchowe korzenie przede wszystkim polskie, nie tylko jako kompozytor, ale też krytyk muzyczny i eseista. Jego zasługi dla kształtu muzycznej kultury w Polsce są tak znaczące, że jego twórczość kompozytorska i intelektualna jest w dużej mierze polskim dziedzictwem kultury i jako taka powinna być w Polsce, nie tylko w Szwajcarii, kultywowana. Choć jako lingwista i naukowiec wpisał się na stałe w historię światowej humanistyki, jego wybitna kompozytorska spuścizna, w niewielkim stopniu istniejąca w europejskiej recepcji, powinna zostać właśnie w Polsce otoczona szczególną opieką. Sporadyczne wykonania utworów Regameya na krakowskim Festiwalu Kompozytorów Krakowskich programowanym przez Jerzego Stankiewicza to jedyne znaki pamięci o tym szczególnie dla naszej kultury muzycznej zasłużonym artyście, który nie istnieje na polskim rynku fonograficznym.

— — —

Recepcja muzyki Konstantego Regameya i Andrzeja Czajkowskiego, wybitnego i w swoim czasie sławnego pianisty polskiego osiadłego w Londynie, wymaga swoistej „reanimacji". Dzieje się to w Polsce w ostatnich latach dzięki energii pianisty Macieja Grzybowskiego, bardzo mocno zaangażowanego w proponowanie wykonań utworów tego bardzo utalentowanego kompozytora na festiwalowych koncertach. Umieszczenie przynajmniej kilku utworów Andrzeja Czajkowskiego na istotnej i ważnej liście dziedzictwa współczesności nie tylko polskiej, ale też europejskiej, jest zadaniem dla mechanizmów promocji polskiej kultury muzycznej.

— — —

— — —

— — —

Karty zamykane, czyli dziedzictwo współczesności 1989–2010

W dwudziestoleciu III Rzeczypospolitej zamknęła się twórczość wielu kompozytorów, którzy na polską muzykę w kraju i na jej renomę w świecie mieli wpływ bardzo znaczący. Wymieńmy tu przynajmniej niektórych, stawiając pytanie, jak powinniśmy ich dorobek twórczy chronić od zapomnienia, od pogrążenia się w owym wyżej wspomnianym „trójkącie bermudzkim", w którym albo ta twórczość stanie się wyłącznie materiałem dla historycznych badań (jeśli…), albo przetrwa próbę czasu i przynajmniej w jakimś fragmencie pozostanie muzyką żywą. A jeśli żywą, to czy tylko lokalnie, w Polsce, czy też w przestrzeni międzynarodowej. W latach 1989–2010 odeszli m.in.:

- 1989 – Roman Palester (1907)
- 1990 – Andrzej Krzanowski (1951)
  – Andrzej Dobrowolski (1921)
- 1991 – Stefan Kisielewski (1911)
  – Andrzej Panufnik (1914)
  – Aleksander Glinkowski (1941)
- 1993 – Barbara Buczek (1940)
- 1994 – Witold Lutosławski (1913)
  – Roman Haubenstock-Ramati (1919)
- 1998 – Roman Maciejewski (1910)
- 1999 – Zbigniew Wiszniewski (1922)
- 2001 – Witold Szalonek (1927)
- 2002 – Florian Dąbrowski (1913)
- 2003 – Edward Bogusławski (1940)
- 2004 – Witold Rudziński (1913)
  – Marek Stachowski (1936)
- 2005 – Marian Sawa (1937)
- 2006 – Augustyn Bloch (1929)
  – Norbert Mateusz Kuźnik (1946)
- 2007 – Adam Falkiewicz (1980)
  – Andrzej Kurylewicz (1932)
- 2008 – Krystyna Moszumańska-Nazar (1924)
  – Joachim Olkuśnik (1927)
- 2009 – Franciszek Woźniak (1932)
- 2010 – Henryk Mikołaj Górecki (1933)
- 2011 – Bronisław Kazimierz Przybylski (1941)

Rodzi się pytanie, co z twórczości wyżej wymienionych kompozytorów polskich pozostanie w żywej (koncertowej, fonograficznej) praktyce muzycznej, a co znaleźć się powinno w kulturalnych skansenach; co doczeka się w przyszłości dowartościowania, a co jednak nie.

— — —

Przyszłość muzyki Witolda Lutosławskiego wydaje się jasna i oczywista. Kompozytor uznany został za jednego z najwybitniejszych twórców 2. połowy XX wieku w przestrzeni muzycznej kultury świata, za najwybitniejszego polskiego kompozytora po Chopinie (przy całym szacunku do muzyki Karola Szymanowskiego, która wreszcie doczekała się wpisania na listę twórczości „klasyków muzyki XX wieku” w światowej recepcji). Czy równie eksponowaną pozycję w międzynarodowym obiegu wartości muzycznych zachowa twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego? Za sprawą nieprawdopodobnej kariery nagrania jego *III Symfonii*, która zrobiła zeń kompozytora „kultowego”, rozpoznawalnego na świecie i była źródłem komercyjnego sukcesu, Górecki stał się ikoną współczesności muzycznej. Marketingowy sukces ma przecież w sobie niebezpieczeństwo syndromu „mody” – a ta, jak wiemy, z czasem mija. Warto więc się zastanowić, jakie „twarde” wartości twórczości Góreckiego zapewnić mu mogą trwałe miejsce w historii muzyki. Nie chodzi tu tylko o wybitne walory estetyczne jego muzyki, o jej niepowtarzalną ekspresję, ale o… repertuarową użyteczność w wykonaniach filharmonicznych dla publiczności niefestiwalowej, dla melomanów. A publiczność ta jest przecież specyficzna, preferująca tradycję spod znaku Beethovena, Brahmsa, Piotra Czajkowskiego i stopniowo poszerzająca ją o Bartóka, Prokofiewa, Szostakowicza czy Strawińskiego, jako kompozytorów filharmonicznie „oswojonych”. Takie samo „oswojenie” twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego nie jest oczywiste ze względu na brak w niej „standardowej” symfoniki – po *I Symfonii „1959”*, jak na filharmoniczną tradycję bardzo „awangardowej”, mamy dwie symfonie-kantaty, oratoryjny psalm *Beatus Vir*, dzieła zajmujące połowę koncertu, o ekspresji maksymalistycznej, powodujące „nadzwyczajność” zwyczajnego koncertu symfonicznego. Poza *Concerto-Cantatą* na flet i orkiestrę brak tu też podobnie „standardowych” koncertów instrumentalnych – niezwykle popularny *Koncert klawesynowy*, wykonywany także w wersji na fortepian i smyczki, trwa zaledwie 9 minut. Mamy przecież bogatą i różnorodną kameralistykę z trzema kwartetami smyczkowymi, utwory wokalno-instrumentalne, w końcu bibliotekę pieśni chóralnych, która niewątpliwie stanie się bardzo atrakcyjna dla chórów, nie tylko zawodowych. Najbliższe lata staną się zapewne czasem wzmożonej obecności muzyki Henryka Mikołaja

Góreckiego nie tylko na polskich estradach koncertowych, ugruntowując jego pozycję jako jednego z najwybitniejszych kompozytorów II połowy XX wieku i tworząc rodzaj „kanonicznego" zbioru jego utworów dla przyszłości.

— — —

Należy w tym miejscu zastanowić się także nad miejscem i znaczeniem w obszarze polskiego dziedzictwa muzycznej współczesności twórczości Romana Palestra i Andrzeja Panufnika. Obaj wyemigrowali z kraju wyraźnie z powodów politycznych. Palester po roku 1949 już do Polski nie wrócił, a Panufnik wyjechał w 1954. Objęły ich restrykcje władz PRL powodujące nieobecność ich muzyki w życiu koncertowym w Polsce (incydentalnie wykonane zostały dwa utwory Palestra) oraz zapis cenzury na ich nazwiska, co w bardzo silny sposób zaciążyło na recepcji ich twórczości nie tylko w Polsce, ale też wpłynęło na kształt muzyki polskiej lat 1956–1977, czyli pierwszych dwóch dekad istnienia Warszawskiej Jesieni, od czasu narodzin „polskiej szkoły kompozytorskiej" do pojawienia się „nowego romantyzmu", od otwarcia się polskiej sceny kompozytorskiej na muzyczną modernę i elementy światowej awangardy po czas podważania wartości przez światową modernę i awangardę wyznawanych. Na początku 1977 roku w artykule opublikowanym na łamach tygodnika „Polityka" pojawił się apel o przywrócenie polskiej kulturze muzycznej twórczości „Palenufra i Pastnika" – wzajemna wymiana środkowych liter w nazwiskach ustrzegła przed wykreśleniem przez cenzurę z tekstu nazwisk w ich właściwej postaci. W połowie 1977 roku zapis na oba nazwiska został cofnięty ze względu na festiwal związany z jubileuszem powstania Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu w 1927 roku, w którym obaj kompozytorzy mieli miejsce eksponowane. „Prohibitem" na następnych kilkanaście lat pozostało jedynie *Epitafium katyńskie* Andrzeja Panufnika.

— — —

Po wyborze emigracji i podjęciu współpracy z rozgłośnią Radia Wolna Europa w Monachium Roman Palester został pod naciskiem Wydziału Kultury PZPR i Ministerstwa Kultury i Sztuki usunięty z listy członków Związku Kompozytorów Polskich. Przywrócony w roku 1981 w poczet członków ZKP, otrzymał godność członka honorowego stowarzyszenia, podobnie jak Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, którego w latach przedwojennych był współorganizatorem i przedstawicielem w organach Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Kolejne Zgromadzenie Ogólne ZKP podjęło uchwałę o konieczności fonograficznego nagrania określonej mianem arcydzieła *V Symfonii* Romana Palestra przez Polskie Radio. Była to uchwała szczególna,

dotycząca jednego utworu, wyjątkowa wśród wszystkich uchwał ogólnego zgromadzenia tego stowarzyszenia. Odniosła skutek – utwór został nagrany. Po emigracji Roman Palester odwiedził Polskę tylko raz – przy okazji prawykonania utworu *Hymnus pro gratiarum actione* na chóry i zespół orkiestrowy we wrześniu 1983 w Krakowie.

— — —

Usunięty w 1954 roku z grona członków Związku Kompozytorów Polskich Andrzej Panufnik otrzymał godność członka honorowego stowarzyszenia w 1987 roku. Po emigracji Polskę odwiedził raz – na zaproszenie Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień", gdy w roku 1990 odbyło się jedenaście wykonań jego utworów, niektórych pod jego batutą. W tym samym roku otrzymał Nagrodę Ministra Spraw Zagranicznych Rzeczypospolitej Polskiej za zasługi dla kultury polskiej.

— — —

Warto zauważyć, że Roman Palester to kompozytor uważany w końcu lat 30. za najwybitniejszego następcę Karola Szymanowskiego i osobę bardzo wpływową w międzynarodowym środowisku kompozytorskim za sprawą funkcji pełnionych w Międzynarodowym Towarzystwie Muzyki Współczesnej. Andrzej Panufnik uważany jest za najwybitniejszego – obok Grażyny Bacewicz – kompozytora czasu pierwszej dekady powojennej, choć renoma ta powstała jeszcze u schyłku lat trzydziestych i podczas wojny. Obaj wybrali nieobecność fizyczną w Polsce, która skazała ich na nieobecność całkowitą, wraz z ich partyturami (skazywanymi na zniszczenie) i nazwiskami (skreślanymi z publikacji i encyklopedii). Kompozytorskie kariery obu tych kompozytorów zapewne całkowicie inaczej i lepiej potoczyłyby się w kraju Warszawskiej Jesieni, na której kształt zapewne obaj mieliby wpływ przemożny. Ich utwory wykonywane na tym festiwalu niewątpliwie wzbogacałyby obraz polskiej muzyki lat 60., i 70., a także obraz ten zmieniały. Tak się nie stało. Jako imigranci twórczość swą umieścili w przestrzeni kompozytorskiego rynku francuskiego, niemieckiego i brytyjskiego, ale znalazła się ona na peryferiach. Na światową recepcję utworów Andrzeja Panufnika niewielki, lub zgoła żaden, ma wpływ nadanie mu szlachectwa Brytyjskiej Korony.

— — —

Z powyższych akapitów wynika następująca konkluzja: w latach 50. i 60. bolała polską kulturę muzyczną nieobecność dwóch kompozytorów, którzy ponad czasem II wojny światowej o jej kondycji w szczególny sposób świadczyli i byli postrzegani jako jej główni aktorzy, w latach 70. coraz uporczywiej ich powrotu

„na ojczyzny łono” się domagaliśmy, a teraz – gdy ponownie ich twórczość stała się dla polskiej kultury już nie limitowanym politycznie dziedzictwem – twórczość ta jest tego dziedzictwa fragmentem troski specjalnej. No bo o jej powrót do Polski się upominaliśmy. Więc jest. Pięć symfonii Romana Palestra i dziesięć symfonii Andrzeja Panufnika, ich koncerty instrumentalne, utwory symfoniczne i kameralne, cykle pieśni niemo pukają do drzwi polskich filharmonii, stając się repertuarem „odrzuconym”. Niegdysiejsze apele o przywrócenie tej twórczości polskiej kulturze okazują się w swej argumentacji puste: już można muzykę tych kompozytorów grać, lecz nasza wolna wola polega na tym, by ich nie grać. Ze względów chronologicznych, estetycznych i stylistycznych twórczość Romana Palestra i Andrzeja Panufnika przestaje być atrakcyjna dla programów Warszawskiej Jesieni – jej czas już minął, choć czas uprzedni festiwalu nie miał szans skonsumowania tej twórczości w sposób właściwy i naturalny. Jeśli ten czas minął, pojawia się pytanie o przemieszczenie tej twórczości w inną, a więc filharmoniczną, przestrzeń. A ta wciąż nie jest skłonna swych wierzei przed Palenufrem i Pastnikiem uchylić… W sukurs twórczości tych kompozytorów przychodzi fonografia – kolejni soliści i kameraliści proponują firmie fonograficznej Dux kameralne lub solistyczne utwory Romana Palestra, natomiast Polska Orkiestra Radiowa w Warszawie pod szyldem Polskiego Radia i jego Programu 2, pod batutą jej szefa Łukasza Borowicza, nagrywa orkiestrowe utwory Andrzeja Panufnika dla niemieckiej wytwórni „cpo”. Jest więc nadzieja, że twórczość naszych czołowych kompozytorów – emigrantów jakoś, chociaż nie w życiu koncertowym scen filharmonicznych ani w programach festiwali nowej muzyki, przetrwa do lepszych czasów w jakichś innych przestrzeniach – fonografii i programów radiowych. Bo przecież – jest tego warta.

— — —

Inny syndrom swoistego wykluczenia z polskiej kultury lub zachwianej w niej asymilacji dotyczy polskich kompozytorów działających na emigracji, których nie dotknęły szykany polityczne w PRL. W zapomnienie przechodzi twórczość Andrzeja Dobrowolskiego (1921–1990), przez wiele lat uczącego kompozycji w Grazu, podobnie jest z twórczością Romana Haubenstocka-Ramatiego (1919–1994), profesora kompozycji w Wiedniu. Ich twórczość przypominana jest na estradzie Warszawskiej Jesieni sporadycznie, mimo że zawsze budzi duże zainteresowanie słuchaczy. Zanika jednak w polskiej recepcji, praktycznie nie istnieje w produkcjach fonograficznych. Twórczość Romana Haubenstocka-Ramatiego stosunkowo nieźle istnieje w przestrzeni życia muzycznego w Austrii, jednak trudno to samo powiedzieć o muzyce Andrzeja Dobrowolskiego.

— — —

Pierwsza dekada XXI wieku stała się za sprawą programów Warszawskiej Jesieni czasem szerokiej prezentacji twórczości Witolda Szalonka (1927–2001), podkreślając jego wybitną pozycję w pejzażu tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej – sonoryzmu, któremu do końca w ostatnich latach swego życia profesor kompozycji w Berlinie pozostał wierny. Także nagrania fonograficzne w Polsce i Niemczech podtrzymują do dziś recepcję jego twórczości, istnieje jednak zagrożenie, że będzie się ona minimalizować.

— — —

Na odrębną uwagę zasługuje twórczość Andrzeja Krzanowskiego (1951–1990). Wciąż okazuje się niezwykle atrakcyjna, pojawia się w programach festiwali nowej muzyki, chociaż siłą rzeczy po przedwczesnej śmierci kompozytora coraz mniej jest w nich obecna. Niemniej jednak cieszy się niezwykłą estymą, także w młodym pokoleniu muzyków i słuchaczy, i wydaje się wciąż kartą niezamkniętą. Jest więc nadal czas nie tylko na przypominanie jego utworów, ale też doprowadzanie do prawykonań kompozycji dotąd nie wykonanych. Jako autor całej biblioteki nadzwyczaj atrakcyjnych utworów akordeonowych o bardzo różnym stopniu trudności, zarówno dla profesjonalistów, jak i dla amatorów, ma ugruntowany popyt na swą akordeonową spuściznę, lecz raczej nie na istnienie w przestrzeni filharmonicznej.

— — —

W „niszowej" perspektywie można widzieć twórczość kompozytorów, którzy akcent położyli na wybrany instrument. Są nimi przede wszystkim twórcy muzyki organowej (choć nie tylko, ale to ona ma szanse pozostać w repertuarze) – Marian Sawa (1937–2005) i Norbert Mateusz Kuźnik (1946–2006). Andrzej Kurylewicz (1932–2007) pozostanie w historii polskiej muzyki jako wielka i prominentna postać polskiego jazzu, ale jego twórczość „poważna", choć warta zauważenia, ulegnie zapewne zapomnieniu. Podobnie stanie się z muzyką przedwcześnie i tragicznie zmarłego Adama Falkiewicza (1980–2007), nagle i spektakularnie rozbłysłej gwiazdy kompozytorskiej młodego pokolenia. Garść jego utworów budzi szczególne zainteresowanie, przez jakiś czas będzie w repertuarze festiwali nowej muzyki w Polsce wykonywana, lecz postać ta w repertuarze estradowym zgaśnie.

— — —

Problematyczna wydaje się przyszłość twórczości Stefana Kisielewskiego (1911–1991), który swym neoklasycyzmem nie miał szans zachwycić estrad świata, jak Aleksander Tansman, estetyka jego muzyki nie wpasowała się też

w programy Warszawskiej Jesieni. Seria jego utworów, „pogodnych" i często dowcipnych, może być widziana w perspektywie stylistyki Grupy Sześciu, a więc repertuarowo atrakcyjnych – są one więc z *Kosmosem*, S*ymfonią w kwadracie*, *Spotkaniami na pustyni* i *Koncertem fortepianowym* na czele warte „awansu" do programów filharmonicznych. Kompozytor Stefan Kisielewski pozostanie w historii przede wszystkim Kisielem – brawurowym felietonistą „Tygodnika Powszechnego", nie będzie to jednak likwidowało zainteresowania jego twórczością kompozytorską, a raczej je stymulowało.

— — —

Z wyżej przedstawionej listy należy jeszcze wyodrębnić szczególnie Marka Stachowskiego (1936–2004), Augustyna Blocha (1929–2006) i Krystynę Moszumańską-Nazar (1924–2008), warto też wymienić Edwarda Bogusławskiego (1940–2003). Są to wybitne postaci polskiej sceny kompozytorskiej, współkształtujące za pośrednictwem choćby estrady Warszawskiej Jesieni obraz polskiej muzyki czterech minionych dekad. Jak w przyszłości można widzieć recepcję twórczości Marka Stachowskiego? Niewątpliwym „szlagierem" koncertowym jest jego *Divertimento* na orkiestrę smyczkową, ale cała seria jego utworów zasługuje w pełni na umieszczenie w repertuarze filharmonicznym. Twórczość Augustyna Blocha warta jest zachowania tak w przestrzeni twórczości organowej, jak oratoryjnej czy teatralnej, w tym muzyki dla dzieci. Szczególnym akcentem bardzo bogatej gatunkowo twórczości Krystyny Moszumańskiej-Nazar jest jej muzyka na instrumenty perkusyjne, która niewątpliwie wejdzie do kanonu repertuarowego solistów i zespołów kameralnych z perkusją w roli głównej. Pomimo ważnych artystycznie dokonań zawartych w muzyce Edwarda Bogusławskiego, twórczość tego kompozytora stopniowo będzie w odbiorze marginalizowana. Należy tu też wspomnieć o zamkniętych w latach 90. kartach twórczości Aleksandra Glinkowskiego (1941–1991), Barbary Buczek (1940–1993), Romana Maciejewskiego (1910–1998), Zbigniewa Wiszniewskiego (1922–1999), Floriana Dąbrowskiego (1913–2002), Witolda Rudzińskiego (1913–2004) i Franciszka Woźniaka (1932–2009).

— — —

Zachowanie twórczości wymienionych wyżej kompozytorek i kompozytorów w przestrzeni naszego dziedzictwa jest problematyczne, choć na uwagę zasługuje twórczość Aleksandra Glinkowskiego i Barbary Buczek, estetyką swej muzyki w wyrazisty sposób wyodrębniających się na tle polskiej muzyki, Roman Maciejewski zdaje się być autorem jednego dzieła (*Requiem*) okolonego innymi utworami (fortepianowe *Mazurki*), Zbigniew Wiszniewski w historię muzyki

polskiej wpisuje się tylko swym pierwszym w historii polskiej muzyki elektronicznej utworem *Db-Hz-Sek*. Trudno się spodziewać, by muzyka Floriana Dąbrowskiego, tak bardzo promieniującego swą osobowością na poznańskie środowisko muzyczne, mogła przetrwać, tak jak muzyka innego z Poznaniem związanego kompozytora, Franciszka Woźniaka. Twórczość kompozytorska (wraz z towarzyszącą jej myślą teoretyczną, szczególnie dotyczącą teorii rytmu) Witolda Rudzińskiego zapewne czeka na swe rozpoznanie, co nie znaczy, by muzyka tego kompozytora mogła w przyszłości zyskać większe znaczenie, podobnie jak muzyka Joachima Olkuśnika, mająca swą wartość wyłącznie w kręgu modernistycznych kompozytorów środowiska warszawskiego.

Kontynuacje, czyli seniorzy

Polską scenę kompozytorską obecnie tworzy około 300 twórców, w poważnej większości zrzeszonych w Związku Kompozytorów Polskich. W tym miejscu warto wskazać te estetyczne postawy, które, wywodząc się jeszcze z początków lat 60., czasu pierwszych Warszawskich Jesieni i syndromu tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej, mają swą kontynuację do dziś, gdy na scenę weszła generacja debiutująca już po 1989 roku. Między obszarem kontynuacji i debiutów rysuje się dość istotna linia demarkacyjna. Opisując tę scenę, nie sposób pominąć, że istnieją podziały generacyjne kompozytorów na pokolenia seniorów i generacji średniej, już też wiekowo zaawansowanej.

Swoistym łukiem półwiecza, orientacyjnie rzecz biorąc 1960–2010, staje się twórczość tych kompozytorów dotąd tworzących muzykę, którzy byli prominentnymi aktorami polskiej sceny muzycznej początku lat 60. Są to przede wszystkim (wg chronologii daty urodzenia): Andrzej Koszewski (1922), Włodzimierz Kotoński (1925), Andrzej Nikodemowicz (1925), Adam Walaciński (1928), Bogusław Schaeffer (1929), Roman Berger (1930), Józef Świder (1930), Romuald Twardowski (1930), Leoncjusz Ciuciura (1930), Bernadetta Matuszczak (1931), Wojciech Kilar (1932), Krzysztof Penderecki (1933), Zbigniew Bujarski (1933), Eugeniusz Rudnik (1933), Marian Borkowski (1934), Zbigniew Penherski (1935), Zbigniew Rudziński (1935), Adam Sławiński (1935), Jan Wincenty Hawel (1936), Edward Pałłasz (1936), Zbigniew Bargielski (1937), Zygmunt Krauze (1938), Szabolcs Esztényi (1939). Kompozytorzy urodzeni przed wybuchem II wojny światowej, dziś nadal – mniej czy bardziej – aktywni

twórczo, wchodząc w czas swej twórczości późnej, stają się z wolna postaciami polskiego dziedzictwa muzycznego, siłą rzeczy coraz słabiej oddziałują na kształt polskiej kompozytorskiej współczesności i uzyskują coraz mniejszy rezonans w obiegu wartości nowej muzyki w przestrzeni międzynarodowej.

— — —

W omawianym tu pokoleniu polskich kompozytorów zaznacza się bardzo silny podział na postawę zdecydowanego odwrotu od wcześniejszych idei modernistycznych czy (nawet) awangardowych w kierunku estetyki zachowawczej, eklektycznej i (nawet) epigońskiej oraz na próby ograniczonego kontynuowania wcześniejszych wyborów artystycznych, ukierunkowanych na modernistyczny rozwój techniki kompozytorskiej i nowatorskiego kształtu artystycznej wymowy utworów. Postawę pierwszą reprezentuje przede wszystkim twórczość Krzysztofa Pendereckiego i Wojciecha Kilara, z czego pierwsza, zorientowana na szeroką publiczność filharmoniczną, stała się muzyką współczesną dla publiczności, która z zasady muzyki współczesnej nie lubi, druga z kolei, operując idiomami rodem z muzyki filmowej, stała się atrakcją dla takiej samej publiczności filharmonicznej. Obie te postawy, zyskując wprawdzie dużą popularność u szerszej publiczności, wyrzuciły tych kompozytorów poza obszar zainteresowania głównych ośrodków nowej muzyki, w których kariery tych kompozytorów kiedyś się rodziły.

— — —

Twórczość trzech kompozytorów debiutujących w ramach Warszawskiej Jesieni, rozpoznanych jako nowa jakość w „postsocrealistycznej" „generacji 1933", stała się estetycznym wydarzeniem w przestrzeni nowej polskiej muzyki przełomu lat 50. i 60. Szyld ten obejmował Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego i anektował Wojciecha Kilara (urodzonego wszak jeszcze w roku 1932). Syndrom tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej i – ogólniej – polskiego sonoryzmu, jako znaku rozpoznawczego specyfiki nowej polskiej muzyki na mapie europejskiej sceny nowej muzyki, nie sprowadzał się przecież wyłącznie do owej „generacji 1933". Objął polskie środowisko kompozytorskie od Bolesława Szabelskiego i Grażyny Bacewicz po Zbigniewa Bujarskiego, Marka Stachowskiego i Krzysztofa Meyera, z wyraźnym zdystansowaniem się w tej sprawie Witolda Lutosławskiego, który w tym właśnie czasie zaczął stopniowo i konsekwentnie budować swój osobny idiom kompozytorski. Co więc nam z tamtych lat zostało, skoro niewiele, lub zgoła nic, w kompozycjach Krzysztofa Pendereckiego i Wojciecha Kilara? Czym jest dziedzictwo kompozytorskie tej generacji – dzisiejszych seniorów, siłą swych nazwisk i przeszłych dokonań

zakreślających łuk nad półwieczem nowej polskiej muzyki? Wydaje się, że pokolenie to jest w twórczym regresie, a jego przedstawiciele wpisują się w przestrzeń historii przede wszystkim za sprawą swych wcześniejszych dokonań, nie odgrywają natomiast istotnej roli w kształtowaniu się oblicza polskiej muzyki XXI wieku. Nadzwyczaj aktywny pozostaje Bogusław Schaeffer, nieogarniona ilość jego utworów, wciąż skierowana na stawianie różnorakich problemów estetycznych i formalnych, co nie przekłada się na wyraziste dzieła o istotnym znaczeniu. W tym pejzażu wyróżniają się postaci, które w XXI wiek przenoszą w mniej czy bardziej wyraźny sposób etos nowatorskiego podejścia do uprawiania kompozycji – Roman Berger, Zbigniew Penherski i Zbigniew Bargielski, wciąż atrakcyjne bywają nowe partytury Zygmunta Krauzego, który po pożegnaniu się z inspiracjami unistycznymi zachowuje swój odrębny i rozpoznawalny idiom.

Kontynuacje, czyli pokolenie powojenne

Przy całym szacunku dla artystycznych dokonań wciąż – mniej lub bardziej – aktywnych przedstawicieli generacji „seniorów" warto zauważyć, że kompozytorska współczesność coraz bardziej określana jest przez pokolenie już powojenne, debiutujące na Warszawskiej Jesieni, szczególnie w latach 70. i 80., oraz pokolenie młode, w czas aktywności twórczej wchodzące po 1989 roku. Postacią łączącą te dwie generacje jest Krzysztof Meyer (1943), za sprawą swych pierwszych utworów, w tym *I Kwartetu smyczkowego*, którym debiutował na Warszawskiej Jesieni w 1964 roku. Uznać go można za najmłodszego przedstawiciela sonorystycznej „polskiej szkoły kompozytorskiej" początku lat sześćdziesiątych. Twórczość Meyera, preferująca gatunki tradycji „klasycznej" typu kwartety smyczkowe, symfonie, sonaty, koncerty instrumentalne, stała się na granicy polskiej moderny i polskiej postmoderny rozdziałem odrębnym, w którym kompozytor wyciąga wnioski ze swych wczesnych partytur w kierunku neopostakademickim, budując swój suwerenny kształt estetyczny szczególnie na podstawie refleksji nad współczesną harmoniką i formalnym porządkowaniem muzycznej narracji.

W końcu lat 70. zaczyna się silna obecność dwóch kompozytorów, do dziś odgrywających w swym pokoleniu rolę wybitną. Są to Eugeniusz Knapik (ur. 1951) i Paweł Szymański (ur. 1954). Ostatnią dekadę XX wieku Eugeniusz

Knapik poświęcił niemal w całości na tworzenie wraz z belgijskim dramaturgiem i malarzem Janem Fabre operowej trylogii, w której na wskroś nowatorska warstwa treściowo-sceniczna spotyka się z muzyką, dającą się określić paradoksalnie jako „oryginalnie eklektyczną". Knapik, który wyszedł z klasy kompozycji Henryka Mikołaja Góreckiego, mocno zadomowiony jest w tej kulturze formy muzycznej, którą otrzymaliśmy przede wszystkim za sprawą Beethovena i Brahmsa, oraz w tej kulturze dźwięku, którą zawdzięczamy m.in. Ryszardowi Straussowi, Skriabinowi i Messiaenowi. Eugeniusz Knapik znalazł w swej muzyce taki złoty środek pomiędzy tym, co jest współczesnością, a tym, co tradycją, że trudno powiedzieć, czy swój język dźwiękowy umieszcza w przestrzeni historii, czy też idiomatykę tradycji późnoromantycznej i impresjonistycznej umieszcza w przestrzeni języka nowoczesności. Słowo „synteza" wielokrotnie było i jest nadużywane w odniesieniu do muzyki, której związki z tradycją są wyraziste – w tym przypadku jest ono prawomocne, gdyż uprawnia je rodzaj symbiozy, jaka wytwarza się pomiędzy tradycją i współczesnością w muzyce Knapika. Trylogia operowa *The Minds of Helena Troubleyn* do tekstu Jana Fabre powstała w latach 1987–1996. Z estetyki twórczości operowej (w szerokim znaczeniu tego słowa, trudno bowiem uznać, by dzieła teamu Fabre – Knapik w pełni realizowały założenia tradycją uświęconego gatunku operowego) wyrasta jedyny powstały poza scenicznym przeznaczeniem utwór Eugeniusza Knapika w latach dziewięćdziesiątych *Up into the silence*, pieśń do słów e.e. cummingsa na sopran, baryton i orkiestrę symfoniczną (1996–2000). Dwa pierwsze ogniwa trylogii miały swe prapremiery w Antwerpii i w Kassel, trzecie swej prapremiery doczekało się dopiero w 2010 roku we Wrocławiu, gdzie planowane są polskie premiery dwóch poprzednich dzieł, natomiast w końcu stycznia 2011 kompozytor ukończył kolejną operę-misterium – *Moby Dick*, zamówioną przez Teatr Wielki – Operę Narodową w Warszawie.

— — —

Słowo „postmodernizm" jest określeniem niebezpiecznym, gdyż łatwo stosować je do zjawisk nazbyt wąskich lub zbyt szerokich. Można zasadnie mówić o postmodernistycznych znamionach twórczości i Krzysztofa Pendereckiego, i Henryka Mikołaja Góreckiego, i Eugeniusza Knapika. Łączy ich zdecydowana niechęć do idei postępu w sztuce, traktowanej z właściwym awangardom despotyzmem jako koncepcja ideologiczna, trudno jednak wskazać więcej wspólnych cech pomiędzy muzyką Pendereckiego i Góreckiego oraz Góreckiego i Knapika, jeśli już, to są one zauważalne pomiędzy muzyką Pendereckiego i Knapika. Postmodernistyczny parodyzm zaistniał u Pendereckiego na dobrą sprawę tylko

w operze *Król Ubu*, znamienne jest pod tym względem operowanie czasem w muzyce Góreckiego oraz rodzaj panhistoryzmu czy panstylizmu u Knapika. Paweł Szymański używa w stosunku do swojej muzyki określenia „surkonwencjonalizm", wymyślonego wspólnie ze Stanisławem Krupowiczem (1952) i jest to zapewne najbardziej przekonujący wariant postmodernistycznej estetyki w ramach muzyki polskiej, jeśli odrzuci się nawyk przyklejania do wszystkiego etykietki „postmodernistyczny", co banalizuje twórczość ostatnich lat. Punktem wyjścia techniki kompozytorskiej – a raczej materii dźwiękowej, którą technika kompozytorska przetwarza – są historyczne konwencje, gesty dźwiękowe, u Szymańskiego bardzo często pochodzące z epoki baroku. One to, skomponowane jako materiał „prekompozycyjny" (a więc nie są to cytaty), stają się podstawowymi, elementarnymi obiektami, z których tworzy Szymański swe dźwiękowe konstrukcje. Technika ta przywołuje na myśl rodzaj palimpsestów – jakby spod jednego tekstu prześwitywał inny, na poły zakryty, na poły ujawniany. Brawurowa i wirtuozowska gra Pawła Szymańskiego z idiomami przeszłości, zawsze realizowana w ścisłej, konstruktywistycznej dyscyplinie, muzyka, która zdumiewa raz metafizyczną głębią, innym razem fajerwerkiem niemal ludycznej zmysłowości, muzyka hipnotycznego często piękna iluzorycznych konstrukcji to prawdopodobnie najbardziej znaczące zjawisko polskiej muzyki ostatnich lat. Choć wspólnym mianownikiem twórczości Eugeniusza Knapika i Pawła Szymańskiego jest dialog z muzyczną tradycją, oba te podejścia są diametralnie różne.

— — —

Jako ideowy przykład surkonwencjonalizmu muzycznego można traktować symfoniczny utwór Stanisława Krupowicza *Fin de siècle* (1993), w którym kompozytor formę i narrację buduje, posługując się idiomami i konwencjami muzyki dwudziestowiecznej – ów zamierzony na poziomie figur i procesów dźwiękowych harmonicznych i fakturalnych eklektyzm daje w realizacji dzieło w pełni suwerenne i integralne, bynajmniej ani kolażowe, ani katalogowe, ani też będące rodzajem zabawy w stylistyczną żonglerkę. Za najważniejsze obok *Fin de siècle* utwory Krupowicza ostatnich lat uznać trzeba też jego surkonwencjonalne, m.in. operujące odcinkami chorału gregoriańskiego *Miserere* na chór kameralny (1996) oraz *Oratorium na Boże Narodzenie* (1997). Krupowicz, z wykształcenia także matematyk, przez wiele lat pracujący w studiu komputerowym w Stanford University, stał się w Polsce drugiej połowy lat osiemdziesiątych najbardziej znaczącym twórcą muzyki komputerowej.

— — —

— — —

W pejzażu muzyki polskiej Krzysztof Knittel (1947) zajmuje miejsce szczególne – jego twórczości można przypisać takie określenia, modne zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, jak kontrkulturowa lub alternatywna. Łączący doświadczenia wyniesione ze studia muzyki elektroakustycznej z praktyką live electronics i muzyki improwizowanej, realizując idee m.in. graficznej muzyki komputerowej (*Człowiek – natura*, 1991), włączając do swych artystycznych projektów poezję, sztuki wizualne i elementy rocka, stał się Knittel głównym w polskiej muzyce twórcą w dziedzinie performance, w której wskazać trzeba przede wszystkim na projekt pt. „Pociąg Towarowy", rodzaj *work in progress*, przyjmujący w kolejnych realizacjach z różnymi artystami odmienne kształty. W twórczości Krzysztofa Knittla otworzyła się w pierwszej dekadzie XXI wieku nowa przestrzeń, bynajmniej tej, z której dał się poznać wcześniej, nie likwidująca. W ostatnich latach nastąpił w tej twórczości niezwykły kontrapunkt gry *profanum* z ekspresją *sacrum*. *El maale rahamim* z 2001 roku następuje po *Psalmach*, potem mamy *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* i nadzwyczajną w sile swej ekspresji i nieporównywalną w kształcie narracji *Mękę Pańską według św. Mateusza* (oba utwory z 2004 roku). Krzysztof Knittel w żaden sposób nie zdradził jednak tego, co określamy mianem awangardy; on udowadnia po prostu, że nie musi być ona tylko i wyłącznie *profanum*, że nie musi być ona *profanum ex definitione*.

— — —

Na uwagę zasługuje nadzwyczaj subtelna w swych lirycznych gestach, w „komponowanych trylach" muzyka Tadeusza Wieleckiego (1954), tworząca odrębną w polskim pejzażu kompozytorskim jakość o wybitnych artystycznych walorach. Znaczący jest też neoklasycyzujący z jednej strony, z drugiej romantyzujący ton, jaki brzmi w bardzo osobistej estetyce dzieł Aleksandra Lasonia (1951), z których *Concerto-Festivo* na skrzypce i orkiestrę z 1995 roku odniosło wielki sukces, bisowane w całości na Warszawskiej Jesieni i rekomendowane przez paryską Międzynarodową Trybunę Kompozytorów w roku 1998.

— — —

Bardzo wyrazistą postacią kompozytorską stała się Hanna Kulenty (1961). Bruitystyczna, agresywna brzmieniowo estetyka utworów Kulenty, za sprawą której rozpoczęła ona swą błyskotliwą karierę w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, w ostatnich latach ulega przemianie przez coraz częściej obecne w jej partyturach elementy proweniencji minimalistycznej oraz coraz wyraźniej melodyczny kształt narracji dźwiękowej o charakterze „transowym". Budowa formy jej utworów kształtowana jest z zasady w oparciu o tzw. technikę polifonii

łukowej, która poprzez niesynchroniczne występowanie punktów kulminacyjnych poszczególnych odcinków formy powoduje intensywne i jakby wciąż nierozładowywane napięcie ekspresyjne. Sukces jej opery *The Mother of the Black Winged Dreams* na Biennale Teatru Muzycznego w Monachium (premiera w grudniu 1996, premiera polska podczas festiwalu Musica Polonica Nova we Wrocławiu, maj 2010) każe w Hannie Kulenty widzieć jedną z głównych postaci na obecnej scenie kompozytorskiej w Polsce. Jej *Koncert na trąbkę i orkiestrę*, zamówiony przez Program 2 Polskiego Radia, otrzymał w 2003 roku najwyższą punktację na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów – poprzednio taki sukces był udziałem *Kwartetu smyczkowego* Eugeniusza Knapika w 1984 roku.

— — —

Należy wymienić tu także następujących przedstawicieli tego pokolenia, urodzonego jeszcze w czasie wojny i w latach powojennych: Marta Ptaszyńska (1943), Elżbieta Sikora (1943), Grażyna Pstrokońska-Nawratil (1947), Stanisław Moryto (1947), Piotr Moss (1949), Krzysztof Baculewski (1950), Rafał Augustyn (1951), Grażyna Krzanowska (1952), Lidia Zielińska (1953), Marek Chołoniewski (1953), Marcin Błażewicz (1953), Magdalena Długosz (1954), Anna Zawadzka-Gołosz (1955), Ewa Podgórska (1956), Jerzy Kornowicz (1959), Wiesław Cienciała (1961), Jacek Grudzień (1961), Bettina Skrzypczak (1963), Jarosław Kapuściński (1964), Paweł Łukaszewski (1968), Michał Talma-Sutt (1969).

— — —

Nie miejsce tu na bliższe charakterystyki tej twórczości o bardzo szerokiej amplitudzie estetycznych wyborów. Warto przecież wskazać na mocno zarysowaną ich specjalizację w odniesieniu do stosowania nowych technologii elektroakustycznych, mediów komputerowych i wideo, czyli nurtu coraz bardziej dominującego w twórczości następnego pokolenia. Dotyczy to szczególnie Elżbiety Sikory, osiadłej we Francji, Marka Chołoniewskiego, prowadzącego studio komputerowe w krakowskiej Akademii Muzycznej, gdzie tworzy także m.in. Magdalena Długosz, Stanisława Krupowicza, który powstanie podobnego studia zainicjował we wrocławskiej Akademii Muzycznej, Lidii Zielińskiej, działającej w Poznaniu, w której twórczości mamy liczne przykłady na łączenie instrumentarium akustycznego z elektronicznym, oraz Jarosława Kapuścińskiego i Michała Talma-Sutta, związanych z zagranicznymi ośrodkami twórczości multimedialnej. Eksponowane miejsce w rankingach recepcji zajmują w tej grupie: Hanna Kulenty, działająca w Holandii, Bettina Skrzypczak, osiadła w Szwajcarii, i Piotr Moss, działający we Francji.

Choć obok Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" zawsze istniały też inne przestrzenie do prezentowania polskiej kompozytorskiej współczesności, jak np. festiwal polskiej muzyki współczesnej Musica Polonica Nova we Wrocławiu czy Poznańska Wiosna Muzyczna, warto zapewne zwrócić uwagę na recepcję muzyki polskiej w programach najbardziej dotąd prestiżowego i opiniotwórczego festiwalu, jakim jest Warszawska Jesień, wskazując, ile utworów polskich autorów pojawiło na niej w latach 1990–2010 więcej niż 5 razy.

— Witold Lutosławski (1913–1994) — 17
— Krzysztof Penderecki (ur. 1933) — 16
— Paweł Szymański (ur. 1954) — 16
— Andrzej Panufnik (1914–1991) — 15
— Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010) — 15
— Hanna Kulenty (ur. 1961) — 15
— Paweł Mykietyn (ur. 1971) — 15
— Krzysztof Knittel (ur. 1947) — 14
— Włodzimierz Kotoński (ur. 1925) — 13
— Witold Szalonek (1927–2001) — 12
— Tadeusz Wielecki (ur. 1954) — 12
— Zygmunt Krauze (ur. 1938) — 11
— Andrzej Krzanowski (1951–1990) — 11
— Aleksander Lasoń (ur. 1951) — 11
— Stanisław Krupowicz (ur. 1952) — 11
— Jerzy Kornowicz (ur. 1959) — 10
— Eugeniusz Knapik (ur. 1951) — 9
— Lidia Zielińska (ur. 1953) — 9
— Magdalena Długosz (ur. 1954) — 9
— Bogusław Schaeffer (ur. 1929) — 8
— Marek Stachowski (1936–2004) — 8
— Krzysztof Meyer (ur. 1943) — 8
— Cezary Duchnowski (ur. 1971) — 8
— Roman Berger (ur. 1930) — 7
— Zbigniew Bargielski (ur. 1937) — 7
— Szabolcs Esztényi (ur. 1939) — 7
— Zbigniew Bagiński (ur. 1949) — 7
— Rafał Augustyn (ur. 1951) — 7
— Aleksandra Gryka (ur. 1977) — 7
— Tomasz Praszczałek (ur. 1981) — 7

— Zbigniew Bujarski (ur. 1933) — 6
— Zbigniew Penherski (ur. 1935) — 6
— Krzysztof Baculewski (ur. 1950) — 6
— Ryszard Szeremeta (ur. 1952) — 6
— Marek Chołoniewski (ur. 1953) — 6
— Bettina Skrzypczak (ur. 1963) — 6
— Jarosław Kapuściński (ur. 1964) — 6
— Marcin Bortnowski (ur. 1972) — 6
— Wojciech Ziemowit Zych (ur. 1976) — 6

Ponadto w opisywanym dwudziestoleciu podczas koncertów Warszawskiej Jesieni wykonano od jednego do pięciu utworów 88 kompozytorów, w sumie 168 utworów.

— — —

— — —

Młode pokolenie kompozytorskie – karty otwierane. Nowa polska fala kompozytorska początku XXI wieku

— — —

Wspólny mianownik: wolność i technologia

Czy da się określić wspólny mianownik estetycznych wyborów nowej generacji polskich kompozytorów, jakiś ton w miarę wspólny? Niby łączy ich czas i miejsce urodzenia, ale już nie działania – rozpierzchają się na różnorakie stypendia po świecie, nasiąkając wpływami rozmaitymi. Jest to pierwsze polskie pokolenie ludzi wolnych – wolnych od jakichkolwiek „powinności" względem wspólnego budowania kultury swej ojczyzny, tak by odgrywała ważną rolę w Europie. Ludzi wolnych, którzy nie muszą umizgiwać się o paszport i uniżenie prosić o wizę. Mogą więc być egocentrykami. Nie tworzą i nie stworzą więc jakiegoś kolejnego „pokolenia 1971" czy „generacji 1981" – rozpłyną się jak monady w kulturze euroamerykańskiej, studiując w różnych miejscach, rezydując przy różnych orkiestrach, wszędzie będąc u siebie, lecz u siebie będąc też w Polsce, bo luksusu wolności nie muszą kupić, wybierając emigrację.
To przecież nie tylko młodych Polaków dotyczy, lecz całego posowieckiego dominium. Czy jednak właśnie to w wyraźny sposób nie określa tego pokolenia i nie sugeruje, że mamy sytuację jakościowo odmienną, że jest to „pokolenie 1989", realizujące się w całkowicie innej przestrzeni historycznej, politycznej i estetycznej niż poprzednie?

— — —

Być może w jakimś fragmencie na ten pozaestetyczny wspólny mianownik ma wpływ to, co połączyło blisko trzydziestu młodych kompozytorów polskich i dwudziestu z krajów posowieckiego bloku. Byli w latach 2001–2007 stypendystami projektu „Förderpreise für Polen" Ernst von Siemens Musikstiftung, finansowanego z Monachium, realizowanego w Polsce i skutkującego nader licznymi prawykonaniami nie tylko podczas Warszawskiej Jesieni i nie tylko w Polsce. Fundusz stypendialny w kwocie ponad 160 tysięcy euro, skierowany na tworzenie nowych partytur i ich prawykonania przez młode zespoły wykonawcze, debiutującym kompozytorom zaoferował zazwyczaj pierwsze w ich życiu zamówienia twórcze i umieścił je w ramach międzynarodowej współpracy. Był dla tej generacji swoistym „planem Marshalla", stając się dopingiem i otwarciem drogi. Funkcjonują więc w obiegu kultury, w którym nie pyta się o paszport, lecz o ofertę twórczej indywidualności. Polskimi stypendystami projektu byli: Mateusz Bień, Marcin Bortnowski, Jarosław Chełmecki, Cezary Duchnowski, Adam Falkiewicz, Aleksander Gabryś, Katarzyna Głowicka, Michał Górczyński, Aleksandra Gryka, Dobromiła Jaskot, Marzena Komsta, Sławomir Kupczak, Andrzej Kwieciński, Jarosław Mamczarski, Filip Matuszewski, Paweł Mykietyn, Aleksander Nowak, Weronika Ratusińska, Jakub Sarwas, Katarzyna Taborowska, Michał Talma-Sutt, Wojciech Widłak, Krzysztof Wołek, Agata Zubel, Wojciech Ziemowit Zych i Maciej Żółtowski.

— — —

Panoramę tego pokolenia wypada zacząć od urodzonego w 1969 roku Michała Talma-Sutta, nie tylko dlatego, że debiutował po 1989 roku. Także dlatego, że studiując w Łodzi, Paryżu i Stuttgarcie, mieszkając w Berlinie, realizuje tę drogę, która otworzyła się w Europie bez żelaznej kurtyny, wybierając miejsca swych „postojów" tam, gdzie uważa, że staną się dlań najbardziej inspirujące. Dlatego też, że otwiera w swym pokoleniu rozdział muzyki ściśle związanej z nowymi technologiami, co dla bardzo wielu jego przedstawicieli stało się znakiem wyróżniającym, jakościowo różnym od niemałego przecież nurtu muzyki elektroakustycznej, zapoczątkowanego wraz z powstaniem Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia w 1957 roku. Tak jak tamtej pionierem stał się Włodzimierz Kotoński (1925), tak pionierem nowej ery – ery muzyki komputerowej, także interaktywnej, stał się w Polsce Stanisław Krupowicz (1952), po wieloletnim pobycie w ośrodku CCARMA na Uniwersytecie Standforta zakładając pod koniec lat dziewięćdziesiątych we wrocławskiej Akademii Muzycznej studio tej muzyki, obecnie dające największe możliwości twórcze spośród wszystkich w Polsce działających. Z tym instrumentem-warsztatem związana

jest wyjątkowo liczna grupa młodych (i wciąż jeszcze mogących za młodych, jak Talma-Sutt, uchodzić) kompozytorów, co w polskiej muzyce tworzy nową jakość, współbrzmiącą z tym, co powstaje w najbardziej opiniotwórczych ośrodkach nowej muzyki na świecie.

— — —

Nazwisko Michała Talma-Sutta jest tu też znaczące z innego powodu – jest zdeklarowanym modernistą, artystą poszukującym nowych środków wyrazu, odległym od wszelkich idei związanych z całym, różnorodnym przecież, pakietem postaw postmodernistycznych. Tworzy muzykę określaną mianem progresywnej, co w mocny sposób wiąże go z tendencjami estetycznymi w Niemczech, czy – technologicznie – z paryskim centrum IRCAM, w czym w młodej polskiej generacji kompozytorskiej ma licznych sprzymierzeńców. Udowadnia, że stosowanie technologii komputerowej, dającej rozliczne możliwości natury algorytmicznej (choć one też intensywnie stosowane są przez postmodernistów), może unieść wielką, precyzyjnie zbudowaną formę, co jeszcze nie tak dawno nie było oczywiste (historyczną analogią jest tu wątpliwość Arnolda Schönberga dotycząca tego, czy na podstawie swobodnej atonalności możliwa jest do zbudowania wielka forma – odpowiedzią stał się *Wozzeck* Albana Berga). Takim imponującym w twórczym zamierzeniu i realizacji jest półgodzinne, wybitne artystycznie *Cellotronicum* (2002) na wiolonczelę i komputer Talma-Sutta, powstałe w ramach programu stypendialnego finansowanego przez Ernst von Siemens Musikstiftung dla wybitnego polskiego wiolonczelisty Andrzeja Bauera.

— — —

W tym nurcie technologicznym, co nie znaczy, że także koniecznie estetycznym, należy wskazać kolejne nazwiska młodego pokolenia. Po „mentorze", Stanisławie Krupowiczu, główną postacią ośrodka wrocławskiego jest Cezary Duchnowski. Kompozytor i wykonawca (instrumentarium komputerowe, fortepian) tworzy wraz ze śpiewaczką i kompozytorką Agatą Zubel (1978) kompozytorsko-wykonawczo-performerski duet Elletrovoce. Duchnowski zaskakuje ekscentrycznymi tytułami swych utworów (*Liryki z motłochu myśli niczyich*, *Krany*, *Trawy rozczochrane*, *Rzeczywistość na rozciągniętych szelkach z okna*, *Broda na wiolonczeli*), buduje też swój estetyczny świat w cyklu utworów zatytułowanych *Monady* na instrumenty i komputer, eksplorując brzmieniowość traktowaną w bardzo intensywny i swoisty sposób. Z kolei Agata Zubel, autorka m.in. przestrzennie pomyślanej (na grupy instrumentalne rozmieszczone wokół audytorium) *II Symfonii*, napisanej na zamówienie rozgłośni Deutsche Welle na

Festiwal Beethovenowski i mającej swe prawykonanie w Beethovenhalle w Bonn w 2006 roku, oraz wielkiego oratorium *Nad pieśniami*, twórczość buduje m.in. wokół swego sopranowego głosu (którego użycza też w zazwyczaj elektryzujących wykonaniach innych kompozytorów, m.in. Bernarda Langa i Zbigniewa Bargielskiego podczas Warszawskiej Jesieni), instrumentarium perkusyjnego, gruntownie poznanego podczas studiów go dotyczących, oraz wokół mediów elektronicznych, którymi się bardzo często posługuje. Na Warszawskiej Jesieni zadebiutowała zamówionym w ramach projektu „Förderpreise für Polen" utworem *Lentille* na sopran (w wykonaniu kompozytorki), akordeon (Michał Moc, prywatnie mąż kompozytorki i też kompozytor, ur. 1977) oraz kameralną orkiestrę smyczkową, podobnie jak Cezary Duchnowski, który na festiwalu debiutował stypendiowanymi w ramach tego samego projektu *Triadami* na orkiestrę smyczkową i komputer.

— — —

Technologia komputerowa, coraz częstsze łączenie muzyki na tradycyjne instrumenty z interaktywną elektroniką oraz nierzadko multimedia i wideo – to w zdecydowany sposób odróżnia to pokolenie od pokoleń poprzednich. Czy podejmują na tym polu gesty tych kompozytorów, którzy wcześniej uprawiali muzykę elektroakustyczną – Bogusława Schaeffera, Krzysztofa Knittla, Elżbiety Sikory? Tylko częściowo, gdyż w tej dziedzinie wybory artystyczne bardzo mocno są uwarunkowane przez dostęp do najnowszych technologii, a te implikują zmiany estetyczne. W tym obszarze bodaj najważniejszym „mentorem" obok Stanisława Krupowicza jest Marek Chołoniewski (1953), prowadzący studio muzyki elektroakustycznej w krakowskiej Akademii Muzycznej, współpracujący m.in. z wyższą uczelnią muzyczną w Stuttgarcie, ułatwiając kolejnym młodym kompozytorom pobyty stypendialne.

— — —

Z technologią komputerową i środkami elektroakustycznymi związane jest na dobrą sprawę całe młode pokolenie polskich kompozytorów, choć z różną intensywnością, gdy rozpatruje się poszczególne osobowości. Multimediami zajmuje się Jarosław Mamczarski (1974) prowadzący studio elektroakustyczne w katowickiej Akademii, działająca w Anglii Katarzyna Głowicka (1977), w Krakowie Mateusz Bień (1968), w Bydgoszczy Dobromiła Jaskot (1981), w Stanach Zjednoczonych Krzysztof Wołek (1976) i Ewa Trębacz (1973). Ta ostatnia twierdzi, że nie tylko przyszłość, ale już teraźniejszość muzycznej współczesności związana jest z komputerową technologią – wybitna jej kompozycja zamówiona przez Warszawską Jesień i prawykonana w 2007 roku *Things lost, things invisible*

znalazła się na liście siedmiu utworów nominowanych do pierwszej (i jedynej) edycji konkursu polskich mediów publicznych Opus oraz na liście rekomendacji Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów w 2009. Obserwując młodą polską scenę kompozytorską, zauważamy zmianę ilościową. W kolejnych estetycznych „zmianach warty" w historii muzyki polskiej wyodrębniało się raczej kilka niż kilkanaście kompozytorskich nazwisk. Teraz mamy dobrze ponad 30 nazwisk, które należy brać pod uwagę i które coraz bardziej istotne miejsce zajmują zarówno w polskiej, jak i międzynarodowej muzycznej przestrzeni. Jeszcze trudno jest określić, które zajmą miejsce szczególne, wybitne, a które staną się jedynie tłem nowej polskiej muzyki. Wymieńmy te, które wydają się najbardziej istotne.

Czas Mykietyna

Bez wątpienia główną postacią tej nowej fali – po Hannie Kulenty i Jacku Grudniu – jest Paweł Mykietyn (1971), którego dotychczasowe osiągnięcia i dorobek stawiają w rzędzie najwybitniejszych kompozytorów polskich bez względu na generację. Szereg jego utworów (*Sonety Szekspira*, 2000; *II Symfonia*, 2007; *Pasja wg św. Marka*, 2008) w pełni zasługuje na miano arcydzieł. Tak szybko i widowiskowo rozwijającej się kariery kompozytorskiej w polskiej muzyce nie było przynajmniej od pojawienia się młodego Krzysztofa Pendereckiego. Czym więc muzyka Mykietyna zafrapowała? Na samym początku przede wszystkim szczególnym i oryginalnym połączeniem dwóch idiomów kompozytorskich: lubującej się w ekspresyjnych repetycjach estetyki Henryka Mikołaja Góreckiego, znanej szczególnie z jego *Recitativów i ariosów* i kwartetów smyczkowych, oraz surkonwencjonalnej gry z muzyką przeszłości, znanej z partytur Pawła Szymańskiego. Pomiędzy estetykami tych dwóch kompozytorów muzyka Pawła Mykietyna balansowała ze szczególną wirtuozerią, frapując swadą i przekorą, ludyczną uciechą erudycyjnych skojarzeń muzycznych, ironicznym dystansem i inteligencją w konstruowaniu muzyki, która słuchacza ma cieszyć, jak zmyślnie (algorytmicznie) wykoncypowana, postmodernistyczna zabawka.

Utwory z ostatniej dekady wskazują na estetyczną przemianę, jaka się w muzyce Pawła Mykietyna dokonała. Z postmodernistycznego żonglera, bawiącego nas swymi grami i zabawami z idiomami muzycznej przeszłości, inteligentnego kuglarza dostarczającego słuchaczom uciechy i siurpryzy, Paweł Mykietyn przeobraził się w jedną z głównych postaci polskiej (i nie tylko polskiej) sceny kompozytorskiej, dźwiękami swych utworów i nutami swych partytur skłaniając

do głębokiej refleksji, która z zabawą nie ma już wiele do czynienia. Jego ostatnie utwory – choćby *Sonety Szekspira* na sopran męski (choć jakże pięknie brzmiące też w kreacji Olgi Pasiecznik) i fortepian (2000), *Ładnienie* na baryton (Jerzego Artysza), mikrotonowo strojony klawesyn i kwartet smyczkowy do poezji Marcina Świetlickiego (2004), *II Kwartet smyczkowy* napisany dla kwartetu Kronos (2006), *Sonata* na wiolonczelę solo lub z elektroniką (2006), *II Symfonia* z 2007 roku i *Pasja wg św. Marka* z 2008 roku zdają się być estetycznym wstrząsem w pejzażu polskiej współczesności kompozytorskiej – to głos tej muzyki jest dziś jednym z najważniejszych egzystencjalnie, metafizycznie najgłębszych i najbardziej poruszających. Między młodym jeszcze i średnim pokoleniem (m.in. Hanna Kulenty, Jerzy Kornowicz, Jacek Grudzień) polskich kompozytorów promieniuje talent Pawła Mykietyna. Historycznie postać – pomost, choć indywidualność osobna i niepowtarzalna.

— — —

II Symfonia, napisana w 2007 roku i wykonana po raz pierwszy podczas koncertu inaugurującego 50. Warszawską Jesień, rekomendowana przez Międzynarodową Trybunę Kompozytorów w Dublinie, dała kompozytorowi muzyczną Nagrodę Mediów Publicznych (Polskiego Radia i Telewizji) – Opus 2007, przyznaną po raz pierwszy (i ostatni – ogłoszenie i wręczenie nagrody Opus 2008 Pawłowi Mykietynowi za *Pasję wg św. Marka* zostało zablokowane decyzją zarządów PR i TV, konkurs z powodów finansowych odwołujących). Ten utwór udowadnia, że w muzyce polskiej po *III* (1983) i *IV* (1992) *Symfonii* Witolda Lutosławskiego komponowanie symfonii, gatunku muzycznego „stwarzającego świat", jest wciąż możliwe. Bez postmodernistycznych grymasów, bez niewiary w wielkie narracje, choć ze śladem postmodernistycznego myślenia i z przyzwoleniem na istnienie narracji szczegółowych. Ta *Symfonia* jest wielka w swym – w sferze estetyki – geście symbiozy tego, co modernistyczne, i tego, co postmodernistyczne. To samo dotyczy *Pasji wg św. Marka*, która miała swe prawykonanie we wrześniu 2008 podczas festiwalu Wratislavia Cantans, a będącej estetycznym wstrząsem dla tego obrosłą bogatą tradycją gatunku. Jeśli *Pasja wg św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego stała się swoistą „wieżą triangulacyjną" w muzyce połowy lat 60., taką samą „wieżą" staje się Pasja Mykietyna schyłku pierwszej dekady XXI wieku. *II Symfonia* i *Pasja* przenoszą nas ponad granicami – okazuje się, że sztucznych – podziałów. Symptomatycznym znakiem „czasu Mykietyna" było skierowanie do niego zamówienia na utwór z okazji 30-lecia Solidarności (*Vivo*, 2010) i utworu na inaugurację polskiej prezydencji w Unii Europejskiej (lipiec 2011).

— — —

Sylwetki – przybliżenia

Warto na młodą polską scenę kompozytorską spojrzeć pod kątem ośrodków. Zacznijmy od Warszawy, gdzie wybitną rolę w kształtowaniu się średniego i młodszego pokolenia odegrał, jako profesor kompozycji, Włodzimierz Kotoński, z którego klasy wyszła bardzo liczna grupa indywidualności – od Krzysztofa Knittla, poprzez Pawła Szymańskiego i Stanisława Krupowicza, Tadeusza Wieleckiego, Hannę Kulenty i Jacka Grudnia po Pawła Mykietyna. Studiowali u niego też: Marzena Komsta, która w Paryżu, gdzie osiadła na stałe, znalazła się ze swoją muzyką w orbicie spektralistów i centrum IRCAM, a następnie rozpoczęła – jako kompozytorka-performerka – swą przygodę z transowo-improwizowaną muzyką podczas pobytów w Japonii, częściowo też (choć przede wszystkim u Szabolcsa Eszt\u00e9nyiego) Filip Matuszewski (1979), który regularne studia kompozytorskie odbył w Hadze, autor subtelnych kaligrafii brzmieniowych, często mikrotonowych, co raczej nie wpisało go w główny nurt tej estetyki muzyki holenderskiej, którą znamy z partytur wykładających w Hadze profesorów: Louisa Andriessena i Martijna Paddinga, oraz – prywatnie – Adam Falkiewicz.

— — —

Adam Falkiewicz (1980–2007) to postać szczególna – zadebiutował publicznie ze swoimi utworami już w wieku 15 lat, a muzyka, za sprawą której dał się poznać, skłaniała do widzenia w nim następnej, po Mykietynie, całkowicie innej estetycznie, gwiazdy nowej polskiej muzyki. Jego samobójcza śmierć była wstrząsem dla środowiska muzycznego. Podobnie jak Matuszewski studiował w Hadze, następnie w paryskim IRCAM. Łącząc w swych utworach impulsy rodem ze spektralizmu Gérarda Griseya, z konceptu „nowej złożoności" Briana Ferneyhougha i z „wielopoziomowości" estetycznej muzyki holenderskiej, zaczął budować swój odrębny i wyrazisty styl kompozytorski.

— — —

Pod szyldem Warszawy z racji urodzenia i zamieszkania wypada też umieścić kolejną z wybitnych postaci polskiej nowej fali kompozytorskiej, choć mogłaby też zostać umieszczona pod krakowską flagą z racji tam odbytych studiów pod kierunkiem Krystyny Moszumańskiej-Nazar i Magdaleny Długosz – Aleksandrę Grykę (1977), na Warszawskiej Jesieni debiutującą utworem *OXYGEN nr 369,1*. Zafascynowana fizyką i science fiction, wzięła udział w niemieckim projekcie *Komander Kobayashi*, złożonym z kameralnych spektakli teatru muzycznego na temat sagi o futurystycznych podróżach kosmicznych,

w warszawskim Teatrze Wielkim – Operze Narodowej odbyła się w 2006 roku premiera jej kolejnego spektaklu – baletu *Alpha Kryonia Xe* wg Stanisława Lema. Za sprawą umiłowania brzmień przemysłowych, „urbanistycznych”, poprzez łączenie dźwięku instrumentów akustycznych z elektronicznymi, niekiedy też z wideo, poprzez inspiracje s.f., przez swoisty chłód emocji, a nawet i przez nadawanie swym utworom zagadkowych tytułów-rebusów może być postrzegana jako neo-post-futurystka.

— — —

I jedna z najmłodszych postaci tej sceny, Andrzej Kwieciński (1984), prywatnie kształtowany przez Pawła Mykietyna i Hannę Kulenty, jak wielu innych wylądował na kompozytorskich studiach w Holandii. Ma – wydawać się może – ekstrawaganckie pomysły, jak utwór na brzęczyki telefonów komórkowych, lubi niekonwencjonalne zestawy instrumentalne, flirty z postmodernizmem i barokiem, zagęszczania i zapętlania dźwiękowej materii. Być może na swój sposób i zapewne inaczej, ale jakoś wchodzi obecnie w miejsce tragicznie opuszczone przez Adama Falkiewicza.

— — —

Ośrodek krakowski może być postrzegany jako miejsce „dychotomiczne”, skoro w jednej uczelni profesorami kompozycji były tak skrajnie różne osobowości twórcze, jak Krzysztof Penderecki, od lat 70. ku przeszłości w swych artystycznych wyborach zwrócony, i Bogusław Schaeffer, permanentnie poszukujący dla swej muzyki nowych dróg w geście „niepoprawnego” awangardysty.
To znamienne, że właśnie w Krakowie najsilniejsze twórcze osobowości młodego pokolenia nie kierują się raczej ku nowym technologiom, muzyce improwizowanej, spektralizmowi czy postmodernie, co nie znaczy jednak, by eklektycznie powielały wzorce swych profesorów, czego dowodzą utwory choćby Marcela Chyrzyńskiego (1971), studiującego u Krzysztofa Pendereckiego instrumentację, a muzykę komputerową pod kierunkiem Marka Chołoniewskiego, koncertując na klarnecie i na syntezatorze w zespole założonym z Markiem Chołoniewskim. Kolejną z krakowskich postaci kompozytorskich tego pokolenia jest Maciej Jabłoński (1974), autor m.in. pięciu symfonii, serii koncertów instrumentalnych, sonat i kwartetów. Inną postacią sceny krakowskiej jest Wojciech Widłak (1971), który na początku koncentrował się na zagadnieniach typowo warsztatowych w sensie kompozycji „akademickiej”, utrzymanej w estetyce, którą nazwać można „tradycyjną”, sięgającej technicznie po dość typowy zakres technik przetworzeniowych i polifonicznych, z wyrazistą harmoniką i rytmiką, z formalną powtarzalnością. Po roku 2000 język dźwiękowy kompozytora wyraźnie się

radykalizuje pod kątem nasyconych współbrzmień, w nowy sposób traktowanego sonoryzmu oraz polifonii planów brzmieniowych, czego świetnym przykładem jest w katalogu Widłaka utwór *Wziemięwzięcie* na orkiestrę i organy, rekomendowany podczas przesłuchań Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów w Paryżu w 2006 roku i umieszczony w programie koncertu inaugurującego Warszawską Jesień w roku 2008. Można powiedzieć, że nadrzędnym czynnikiem u Wojciecha Widłaka jest refleksja intelektualna, znajdująca swój wyraz w skomplikowanych zabiegach konstrukcyjnych, stosowanej grze idiomów i w integracji motywicznej.

— — —

Mniej więcej to samo można rzec o twórczości kolejnej z wybitnych postaci tego pokolenia, Wojciecha Ziemowita Zycha (1976). I on, jak wielu jego rówieśników, po studiach w Krakowie kontynuował je w Holandii, lecz wydaje się, że należy do tych osobowości, które – mając swe szczególnie w historii i współczesności cenione wzorce osobowe – buduje swój artystyczny świat w niezwyczajnej autonomii, wierząc przede wszystkim we własną kreatywną siłę, której niekoniecznie są potrzebne impulsy płynące z zewnątrz, choć powołuje się na kompozytorskie wzory w twórczości m.in. György Kurtága i Alfreda Sznittke. Za podsumowanie swej dotychczasowej drogi twórczej uznał monumentalną *Różnię* na 2 fortepiany i perkusję, której prawykonanie miało miejsce na Warszawskiej Jesieni w 2010, utwór niezwykle intensywny, budzący skrajne emocje i intelektualnie prowokujący.

— — —

Kierując uwagę ponownie na Wrocław, wyróżnić tu należy (poza wymienionymi wyżej w tekście) Sławomira Kupczaka (1979), szczególnie (choć nie tylko) za sprawą serii utworów na instrumenty i komputer po tytułem Anafory (dotychczas siedem), mniej lub bardziej ściśle wywodzących się z formalnego schematu ars oratoria, czyli sztuki przemawiania rodem ze starożytnej Grecji, gdzie pierwszym ogniwem było *exordium*, czyli wstęp, następnym *medium*, składające się z ekspozycji (*partitio*), tezy (*narratio*), dowodu (*argumentatio*) i odpierania zarzutów i obalania kontrargumentów (*refutatio*), oraz na koniec konkluzji (*peroratio*). Następny na tej scenie kompozytorskiej, na którą istotny wpływ miała profesor Grażyna Pstrokońska-Nawratil (swego czasu u niej właśnie kształcił się Paweł Mykietyn), to Marcin Bortnowski (1972), dla którego szczególnym szlakiem inspiracji stała się twórczość ikony „pokolenia stalowowolskiego”, w kręgu katowickim niegdyś działającego Andrzeja Krzanowskiego (1951–1990), na co wpłynął też i fakt, że Bortnowski uczył się gry na akordeonie.

Na Warszawskiej Jesieni debiutował utworem zamówionym w ramach programu Fundacji Muzycznej im. Ernsta von Siemensa w 2001 *White Angels* na 13 instrumentów smyczkowych – jakby w hołdzie dla *II Symfonii* Andrzeja Krzanowskiego, ku pamięci którego też skierowana była zamówiona przez Warszawską Jesień kompozycja na akordeon i orkiestrę kameralną *I już nocy nie będzie* w 2010. Bortnowski łączy nutę liryczną z jasną koncepcją formy muzycznej i subtelnością kolorystycznych niuansów.

— — —

Następna warta wyróżnienia postać wrocławskiego kręgu to Paweł Hendrich (1979), kolejny absolwent klasy Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, który przebywał na stypendium w Kolonii. Wywodzący się ze sceny rockowej kompozytor z racji swych młodzieńczych fascynacji bynajmniej nie kieruje się w kierunku mody na *cross-over*, lecz z pasją badacza zdaje się penetrować pola manewru w rozwoju zaawansowanej moderny, w swych utworach dając kolejne studia możliwości przekraczania dotychczasowych granic technicznych i estetycznych.

— — —

Ze względu na miejsce studiów do ośrodka poznańskiego należy przypisać Dobromiłę Jaskot (1981), choć po studiach związała się z Akademią Muzyczną w Bydgoszczy, gdzie wykłada, organizuje konferencje i festiwale, uczestniczy w realizacji projektów przestrzenno-multimedialnych. Można powiedzieć, że jest to twórczość introwertyczna, emocjonalna, kontemplacyjna, zanurzona w tradycji dalekowschodniej. Na inny, niż Hanna Kulenty, sposób realizuje koncepcję muzyki transowej, mającej swe źródła gdzieś między muzyką Giacinto Scelsiego i Gérarda Griseya. Uprawianie kompozycji zdaje się być dla Jaskot działaniem magicznym, ukierunkowanym ku ideom metafizycznym, co czyni z niej twórcę bardzo odmiennego w panoramie nowej polskiej muzyki.

— — —

Kolejną wyróżniającą się postacią sceny poznańskiej jest Tomasz Praszczałek (1981), także pianista i krytyk muzyczny. Po studiach pod kierunkiem Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil (prowadzącej klasy kompozycji we Wrocławiu i Poznaniu) przebywał na stypendium w Kolonii, kształcąc się pod kierunkiem Yorka Höllera i niejako przejmując od niemieckiego kompozytora jego system, z którego wynikają bardzo konkretne jakości estetyczne i wyrazowe, dotyczące zarówno układów interwałowych, jak i harmonicznych. W lutym 2011 w Poznaniu odbyła się premiera jego drugiej opery – *Ofelii*, sytuując Prasquala (pod tym pseudonimem występuje) w gronie szczególnie aktywnych młodych twórców współczesnego teatru operowego.

Pora na Katowice, ośrodek sławny za sprawą takich choćby osobowości, jak niegdyś Bolesław Szabelski, potem Henryk Mikołaj Górecki i Wojciech Kilar oraz trzech rówieśników z 1951 roku, tworzących „pokolenie stalowowolskie" – Andrzeja Krzanowskiego, Eugeniusza Knapika (przez sześć lat, do 2008, rektora tamtejszej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego) i Aleksandra Lasonia. Wśród katowickich osobowości kompozytorskich wymienić należy m.in. Jarosława Mamczarskiego, wspomnianego w pierwszych partiach tego tekstu, autora utworów elektroakustycznych i szczególnie multimedialnych z zastosowaniem partii wideo; Jarosława Chełmeckiego (1978), silnie zakorzenionego w tradycyjnym i „akademickim" stylu myślenia muzycznego, z którym ostatnio (dwa niepowiązane w dyptyk *Madrygały*) podejmuje intensywną i ciekawą grę o posmaku postmodernistycznym. Swoistą rezerwę w stosunku do myślenia progresywnego, modnych ostatnio w młodym pokoleniu polskim inspiracji spektralizmem oraz do sięgania po nowe technologie wykazuje Aleksander Nowak (1979). Estetyczną sensacją na drugiej edycji festiwalu Aksamitna Kurtyna, odbywającego się w październiku 2006 we Lwowie, stało się prawykonanie jego *Fiddler's Green and White Savannas Never More* na orkiestrę kameralną i głosy męskie (z szantami Johna Connolly'ego), rodzaj refleksji na temat morskiej podróży kompozytora ku biegunowi północnemu; utrzymana w ivesowskim tonie, a intrygująca w swym czysto smyczkowym brzmieniu kompozycja *Last Days of Wanda B.*, utwór z 2007 roku, znalazła się na liście siedmiu nominowanych do nagrody polskich mediów publicznych Opus w 2008 roku i stała się debiutem Aleksandra Nowaka na Warszawskiej Jesieni. Nowak, absolwent katowickiej akademii w klasie kompozycji Aleksandra Lasonia, w 2008 roku z wyróżnieniem ukończył podyplomowe studia u Steve'a Rouse'a na Uniwersytecie w Louisville, z którym Akademia Muzyczna w Katowicach ściśle współpracuje. Ma już na swym koncie utwory pisane m.in. dla zespołu London Sinfonietta, operę kameralną, koncert fortepianowy, utwór dla zespołu Cellonet i kompozycję obowiązkową na Międzynarodowy Konkurs Wiolonczelowy im. Witolda Lutosławskiego w roku 2011.

— — —

Intrygujący w zakresie swych artystycznych poszukiwań jest Krzysztof Wołek (1976), który po ukończeniu studiów w Akademii Muzycznej w Katowicach kontynuował je w University of Chicago, gdzie zaproponowano mu kierowanie Studiem Muzyki Komputerowej, a obecnie związał się jako profesor kompozycji i dyrektor studiów muzyki elektroakustycznej z University of Louisville. W swych utworach preferuje łączenie instrumentów z technologią komputerową

oraz z komputerowymi projekcjami wideo. Kolejną postacią z katowickiego kręgu się wywodzącą jest Dagmara Jack (1984), która w wieku 13 lat podjęła studia kompozytorskie u Aleksandra Lasonia, a w 2001 roku rozpoczęła studia w Bazylei u Hanspetera Kyburza, następnie u Enno Poppe w Berlinie. Czy tylko do tych postaci w wyróżnionych wyżej ośrodkach sprowadza się obraz kompozytorskiej aktywności młodego polskiego pokolenia? Bezwzględnie nie. Gdyby jednak ten opis kontynuować i rozszerzać, powstałaby nazbyt obszerna monografia. W nowej polskiej fali kompozytorskiej zaistniało w znaczący sposób przynajmniej kolejnych 20 nazwisk, tu nie wymienionych. Swą grę o prestiż w tym pejzażu w istotny sposób podjęły też ośrodki w Gdańsku i Łodzi, tu nie sportretowane, choć bardzo warte uwagi.

Obraz polskiej muzyki ostatnich lat jest więc wielowymiarowy i wielowątkowy, trudno byłoby go sprowadzić do jednego mianownika. To samo dotyczy całej muzyki europejskiej, w której też takiego mianownika znaleźć nie można. Przyglądając się jednak tej muzyce – nie tylko polskiej zresztą – warto zauważyć, że już nastąpiła w niej pokoleniowa zmiana warty i coraz istotniejszą rolę odgrywają kompozytorzy urodzeni po czasie awangard ubiegłego stulecia, którzy najważniejsze rzeczy w swej twórczości wypowiedzą zapewne w stuleciu obecnym.

„INFRASTRUKTURA” PARTYTUR

Wykonawstwo muzyki współczesnej

Na koniec należy zauważyć, że utwory młodego pokolenia polskich kompozytorów nie trafiają w próżnię. Dzieje się tak za sprawą coraz silniej rozwijanej „infrastruktury”, szczególnie poprzez repertuar młodych zespołów wykonawczych oraz nowe miejsca koncertowe i festiwalowe. Ostatnie dwie dekady stoją pod znakiem bardzo silnego otwarcia się wykonawców, szczególnie młodych, na repertuar współczesny. Wydaje się, że definitywnie przestał istnieć mit o muzyce trudnej i do grania niewdzięcznej, którą nie ma sensu się zajmować. Wpływ na to ma niezwykły wzrost liczby festiwali nowej muzyki na całym świecie, szczególnie w Europie, w tym w Europie Środkowo-Wschodniej

i w Polsce. Mapa festiwalowa dotycząca muzyki współczesnej, jak i dawnej, w drugiej połowie lat 80. zagęściła się w stopniu niezwykłym – studenci i absolwenci wyższych szkół muzycznych zauważyli więc, że jest to repertuar atrakcyjny artystycznie i jest na niego zapotrzebowanie koncertowe.

Powstały więc w ostatnich latach zespoły specjalizujące się w wykonawstwie muzyki współczesnej, często stymulujące twórczość kompozytorską, a też takie, w których repertuarze ta muzyka zajmuje miejsce eksponowane. Lista jest tu długa i na pewno warto ją przedstawić w szerszym zakresie i z obszerniejszym komentarzem, wymieńmy więc tu chociaż niektóre zespoły wykonawcze. Można powiedzieć, że już na początku lat 90. Kwartet Śląski „zdetronizował" szczególnie dla współczesności polskiej zasłużony Kwartet Wilanowski (później występujący jako Kwartet Wilanów obok Kwartetu Varsovia). Ta scena ostatnio poszerza się o następne zespoły, najpierw Kwartet Dafô, następnie Royal String Quartet czy Lutosławski Quartet Wrocław. Tradycję kreatywnego wykonawstwa nowej muzyki Warsztatu Muzycznego Zygmunta Krauzego i zespołu MW-2 podjął, już rozwiązany, zespół Nonstrom Pawła Mykietyna.

Są też i szczególne zjawiska, łączące kompozycję z wykonawstwem, jak założony przez klarnecistę, kompozytora i improwizatora Michała Górczyńskiego zespół Kwartludium. Za sprawą działalności tej grupy możemy wejść w obszar muzyki, którą często określa się mianem „alternatywnej" lub „nieakademickiej". Chodzi o muzykę improwizowaną, free, łączącą intuitywność z elektroniką, o otwarcie się na zjawiska z pogranicza tego, co uznajemy za artystyczność „wysoką", i tego, w stosunku do czego środowisko „akademickie" odnosi się z rezerwą. To działania Michała Górczyńskiego (kompozytorskie i wykonawcze) są jednym z przejawów, ale nie jedynym, stapiania się swoistych obrzeży kultury muzycznej, w której na koncertowych, a nie tylko klubowych, estradach pojawiają się DJ-e i beatboxerzy. Na tej granicy między „filharmonią" i „clubbingiem" estetycznie iskrzy w wielce intrygujący sposób. Warto w tym miejscu wymienić Elettrovoce Agaty Zubel i Cezarego Duchnowskiego, inicjatywy artystyczne kolektywu Pociąg Towarowy Krzysztofa Knittla i Piotra Bikonta, zespołu Kawalerów Błotnych, m.in. Tadeusza Wieleckiego i Jerzego Kornowicza, działania Marka Chołoniewskiego, Jarosława Kapuścińskiego czy niezwykłej formacji wyśmienitych solistów-kameralistów wiolonczeli, których całą plejadę wokół swej klasy mistrzowskiej, prowadzonej w Warszawie, zgromadził Andrzej Bauer.

Wśród kameralnych zespołów orkiestrowych miejsca po słynnej Polskiej Orkiestrze Kameralnej Jerzego Maksymiuka raczej nie zajęła orkiestra Sinfonia Varsovia, w repertuarze której współczesność przestała odgrywać rolę dominującą, lecz powołana do życia przez uprzedniego prymariusza Kwartetu Śląskiego, Marka Mosia, Orkiestra Aukso z podstawowym składem smyczkowym, rozszerzanym o inne instrumenty w miarę potrzeb. Wyraźny wzrost kompetencji w zakresie wykonywania muzyki współczesnej stał się też udziałem kameralnej orkiestry smyczkowej Leopoldinum, którą prowadzi ostatnio we Wrocławiu austriacki skrzypek i dyrygent Ernst Kovacic. Należy też zwrócić uwagę na kameralną orkiestrę smyczkową Sinfonietta Cracovia Roberta Kabary.

— — —

Odpowiedzią na preferencje kompozytorskie dotyczące składów kameralnych opartych w podstawowej mierze nie na korpusie instrumentów smyczkowych była inicjatywa Aleksandra Lasonia powołania do życia Orkiestry Muzyki Nowej, obecnie kierowanej przez Szymona Bywalca. Ten zespół, tak jak Orkiestra Aukso Marka Mosia, powstała z absolwentów, a niekiedy jeszcze studentów Akademii Muzycznej w Katowicach. To miasto stało się „zagłębiem" wykonawstwa nowej muzyki, gdzie obok Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (NOSPR), w której z racji jej zadań jako zespołu radiowego współczesność jest bardzo mocno eksponowana, działa kameralny Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia" pod kierunkiem Anny Szostak, w którego repertuarze współczesność (obok muzyki dawnej i baroku) zajmuje miejsce eksponowane.

— — —

Opis i diagnoza stopnia zaangażowania się innych zespołów, a tu szczególnie solistów, w wykonawstwo muzyki współczesnej, wymagałyby szerszego omówienia, tu warto zauważyć, że obok takich nazwisk, jak klawesynistka Elżbieta Chojnacka, pianista-kompozytor Szábolcs Esztényi, tubista-improwizator Zdzisław Piernik i perkusista Stanisław Skoczyński pojawiła się plejada młodszych wirtuozów nowej muzyki, jak wiolonczelista Andrzej Bauer, pianista Maciej Grzybowski, niestroniąca od współczesności sopranistka Olga Pasiecznik, otwarty na współczesność skrzypek Piotr Pławner, pianistka Iwona Mironiuk i wielu innych.

— — —

Muzykę dziś się pisze lub realizuje w programach komputerowych. Muzykę się gra, improwizuje. Polska muzyka nie jest już zdominowana przez prestiżową Warszawską Jesień, przez istniejące od lat 60. festiwale skupione na polskiej współczesności – Poznańską Wiosnę Muzyczną i festiwal we Wrocławiu,

ostatnio pod nazwą Musica Polonica Nova. Powstają nowe festiwalowe przestrzenie, jak skierowane na wybrane regiony muzyki Europy krakowskie Pomosty i „Sacrum – Profanum", serie koncertowe Nostalgia w Poznaniu i Dialog Czterech Kultur w Łodzi, jak „alternatywne" względem sceny akademickiej programy takich festiwali, jak w Warszawie Turning Sounds i w Szczecinie (ostatnio w Warszawie) Musica Genera, jak poświęcony improwizacji i jej edukacyjnemu wymiarowi festiwal Ad Libitum. Więc dzieje się sporo.

Krytyka muzyczna w obszarze współczesności muzycznej

W latach 90. za sprawą przeobrażeń na rynku prasy całkowicie zmienił się obszar funkcjonowania krytyki muzycznej. Tygodniki „społeczno-kulturalne", zmieniając formaty i szaty graficzne, podjęły grę o zdobycie jak największej liczby odbiorców, co w szczególny sposób odbiło się na poziomie relacjonowania i komentowania sztuki wyższej. Powstał syndrom „tabloidyzacji" prasy, dotąd postrzeganej jako opiniotwórcza. Zniknęły więc z dzienników recenzje koncertów, poważnie skurczyły się komentarze na temat muzycznych festiwali. Z jednej więc strony już w latach 90., a szczególnie po roku 2000, można zauważyć bujny wzrost ilościowy na rynku prasy, z drugiej strony wtedy właśnie miesięcznik „Znak" pyta na swej okładce: „Czy krytyka umiera?".

Jeśli krytyka muzyczna umarła w dziennikach typu „Życie Warszawy" (Zdzisław Sierpiński i inni, m.in. Jarosław Iwaszkiewicz), „Trybuna Ludu" (Józef Kański), w tygodnikach „Kultura" (Jerzy Waldorff), „Współczesność" (Władysław Malinowski, Janusz Szyłłejko), to gdzie znalazła swe miejsce po „planie Balcerowicza"? Pozostały enklawy w weekendowych wydaniach dzienników, umieszczających dodatki pod hasłem „opinie", jak „Plus-Minus" w „Rzeczpospolitej" czy „Świąteczna" w „Gazecie Wyborczej", przyczółki w tygodniku „Polityka", gdzie coś krótko napisze Dorota Szwarcman. Rynek prasy zmarginalizował dyskurs o muzyce wedle schematu, że czytelnik najmniej interesuje się kulturą wysoką, w jej ramach najmniej muzyką, a w tych ramach najmniej muzyką współczesną.

Na placu boju pozostał więc sędziwy i wciąż żywotny dwutygodnik „Ruch Muzyczny", na którego łamach działała cała licząca się plejada polskich krytyków muzycznych, a i dziś młodzi jej przedstawiciele albo debiutując, albo

publikując swe następne teksty, startują w medialną przestrzeń. Historia „Ruchu Muzycznego" domaga się osobnej i obszernej monografii, wraz z sylwetkami jej redaktorów, współpracowników i autorów, nie da się bowiem ogarnąć historii refleksji o muzyce (nie tylko polskiej) bez kwerendy w rocznikach tego pisma, owej „lokomotywy" recenzowania i diagnozowania naszej muzycznej rzeczywistości. Na tych łamach publikowali wszyscy aktywni autorzy polskiego piśmiennictwa muzycznego.

— — —

Nie uchylają się od dokumentowania życia muzycznego „Tygodnik Powszechny" i miesięcznik „Odra", refleksje muzyczne zamieszcza kwartalnik „Zeszyty Literackie", działa internetowe pismo Michała Bristigera „De Musica" i internetowy magazyn Narodowego Instytutu Audiowizualnego „Dwutygodnik", jest też kwartalnik „Muzyka", publikujący teksty muzykologiczne, w końcu popularyzatorski miesięcznik „Muzyka21".

— — —

Muzyka komponowana i wykonywana w różnorakich przestrzeniach musi być opisywana. Można tu wrócić do wspomnianego na początku tekstu programu „Förderpreise für Polen", realizowanego z funduszy Ernst-von-Siemens Musikstiftung w Monachium. Projekt ten objął też kilku młodych adeptów krytyki muzycznej pragnących się poświęcić komentowaniu nowej muzyki. Dostali stypendia, odbyli praktyki w czołowych periodykach muzycznych w Niemczech i spektakularnie wystartowali na piśmienniczej scenie nie tylko Niemiec („Neue Musikalische Zeitung", „Neue Zeitschrift für Musik", „MusikTexte"), ale i Polski. Najbardziej owocnym efektem tych działań stało się założenie przez jednego z tych stypendystów, warszawskiego muzykologa Jana Topolskiego, który ostatnio obronił z wyróżnieniem na Uniwersytecie Warszawskim pracę o muzyce spektralnej Gérerda Griseya, w roku 2004 periodyku „Glissando". Skierowane jest na różne strony nie tylko muzycznej współczesności, „tematyzuje" problemy, które w innych periodykach i czasopismach miejsca sobie nie znajdują. „Glissando", którego 17. numer ukazał się w marcu 2011, pretenduje do miana głównego wyraziciela najnowszych tendencji estetycznych, „pisma wpływu" w przestrzeni współczesności. Warto zauważyć, że nie tylko wokół osób, festiwali i instytucji, ale też wokół wydawnictw prasowych powstawały zjawiska pokoleniowe, generacyjne, i to pisma – bywało – dyktowały nowe artystyczne paradygmaty. Śledząc politykę programową „Glissanda" można mniemać, że ma taką właśnie ambicję.

— — —

Warto zwrócić uwagę na to, że startowi polskich kompozytorów czasu początków Warszawskiej Jesieni, umownie zwanymi „generacją 1933”, towarzyszyła generacja krytyków: Ludwik Erhardt (1934), Tadeusz Kaczyński (1932–1999), Tadeusz A. Zieliński (1931), Bohdan Pociej (1933–2011) i inni. Generacji umownie zwanej „rokiem 1951” –Olgierd Pisarenko (1947, obecny naczelny „Ruchu Muzycznego”), Leszek Polony (1946), Krzysztof Droba (1946), Krzysztof Szwajgier (1944) i niżej podpisany Andrzej Chłopecki (1950). Generacji lat 70. towarzyszą krytycy następnego pokolenia: Jan Topolski (1982) i inni spod „znaku Siemensa” – Daniel Cichy (1979) oraz Tomasz Praszczałek (1981), spoza tego projektu stypendialnego pochodzący Monika Pasiecznik, Ewa Szczecińska, Michał Mendyk, Tomasz Cyz czy Michał Libera. Zaczynają oni – obok starszego od nich Krzysztofa Kwiatkowskiego – w krytyce muzycznej przejmować rząd dusz nad polską młodą publicznością. Wydaje się, że jest w tym jakaś ciągłość, choć pytanie: „czy krytyka umiera?” pozostaje aktualne. W ramach refleksji muzykologicznej nad polską współczesną twórczością kompozytorską warto w tym miejscu odnotować szereg pozycji monograficznych dotyczących poszczególnych kompozytorów. Przede wszystkim ukazał się monumentalny zbiór wszystkich pism muzycznych i literackich Karola Szymanowskiego, opublikowany przez Teresę Chylińską, oraz monografie kompozytora tej autorki i Tadeusza A. Zielińskiego.

Twórczości Witolda Lutosławskiego poświęcone zostały książki Charlesa B. Rae, Martiny Hommy (nieprzełożona na język polski) oraz Krzysztofa Meyera i Danuty Gwizdalanki. Powstały opracowania twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego – Adriana Thomasa i Bohdana Pocieja. Ukazały się ponadto monografie Andrzeja Panufnika (Beata Bolesławska, Ewa Siemdaj), Romana Palestra (Zofia Helman), Grażyny Bacewicz i Stefana Kisielewskiego (Małgorzata Gąsiorowska), Krzysztofa Pendereckiego (Mieczysław Tomaszewski), Zygmunta Krauzego (Krystyna Tarnawska-Kaczorowska), Michała Spisaka (Leon Markiewicz). Obok dość licznych katalogów tematycznych, pozycji poświęconych wybranym nurtom estetycznym i okresom historycznym (np. nieprzełożone dotąd na język polski książki Adriana Thomasa o polskiej muzyce po Szymanowskim oraz Ruth Seehaber o „polskiej szkole kompozytorskiej”) na szczególną uwagę zasługuje encyklopedyczna, poszerzona o serię esejów panorama kompozytorów polskich 1918–2000 przygotowana i wydana pod redakcją Marka Podhajskiego.

Książki dotyczące muzyki – muzykologiczne i popularnonaukowe – ukazują się przede wszystkim nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego i wydawnictwa Musica Iagellonica, sporadycznie także m.in. Polskiego Wydawnictwa Naukowego, „korporacji Ha!Art" (w końcu 2010 roku tomy esejów poświęcone muzyce amerykańskiej, brytyjskiej i niemieckiej), Wydawnictwa „słowo/obraz terytoria" (pisma Michała Bristigera, polski przekład zbioru tekstów „Kultura dźwięku – teksty o muzyce nowoczesnej"). Trudno tu wymienić wszystkie cenne publikacje książkowe ostatnich lat – choćby Iwony Lindstedt, Alicji Jarzębskiej czy Joanny Miklaszewskiej – warto przecież zwrócić uwagę na to, że rynek książki muzycznej znacznie w ostatnich latach się ożywił. Bardzo ważną ofertą wydawniczą (choć dostępną w ograniczonym zakresie) stały się wydawnictwa uniwersyteckich instytutów muzykologii oraz akademii muzycznych, które w ramach działalności wydawniczej publikują prace doktorskie i dokumentacje organizowanych przez nie konferencji naukowych.

Dzieło, czyli produkt

Czym jest i jak jest dzieło – to dylemat estetyków muzyki, choć podobno, jak głosił Carl Dahlhaus, estetyka umarła na początku XX wieku. Już wiemy, że dzieło, czyli produkt, nie jest zapisane wyłącznie na partyturowym papierze, którym twórcy amatorzy raczej się nie posługują. Twórcy profesjonaliści też, zdarza się to coraz częściej, z tego utrwalenia dzieła niekiedy nie korzystają, a jeśli, to w suplemencie do programu komputerowego, rejestracji wideo, nagranej na płycie kompaktowej warstwy elektroakustycznej. Utwór wciąż bywa obiektem troski wydawnictw muzycznych, coraz częściej jednak kompozytorzy z usług wydawnictw nie korzystają. Komunikacyjna infrastruktura internetowa daje kompozytorowi możliwość pozbycia się wydawcy, gdy wszystko, co potrzebne do informacji i komunikacji, umieścić można na stronie internetowej.
W czasach, gdy nawet kompozytorom „akademickim" wydawca – pośrednik i promotor – staje się coraz mniej potrzebny (choć wciąż muzyczne oficyny wydawnicze przecież prosperują), utwory dowolnej jakości i wartości mogą pojawiać się w sieci jako towar do wzięcia bez jakichkolwiek wydawniczych ograniczeń.

To jest rewolucja. Był czas panowania wydawnictw muzycznych, które ewentualnie przychylały się do tego, by profesjonalnego kompozytora wziąć – albo i nie – do swego katalogu i zająć się promocją jego utworów, przygotowywać materiały

wykonawcze i proponować jego utwory do wykonań koncertowych. Dziś profesjonalny („akademicki") kompozytor może być sam swych utworów wydawcą i promotorem, a tym bardziej może nim być twórca amator – bo przecież ani PWM, ani Chester czy Universal go nie „kupią". Produkt pojawia się w sieci, dostępny albo za jakąś opłatą, albo za darmo. Tam umieszczony staje się niejako własnością wszystkich odbiorców, którzy mogą z nim zrobić, co zechcą – np. mogą użyć go jako materiału do własnego remiksowania. Jednym z głównych ostatnio problemów jest ochrona dzieła, czyli takie zreformowanie prawa autorskiego, które jednocześnie chroniłoby dzieło jako artystyczny produkt artysty wraz z wynikającymi zeń prawami, choćby majątkowymi, a jednocześnie udostępniało je do powszechnego dostępu, jako dobro „wspólne" w czasie bezprecedensowego zdemokratyzowania się przestrzeni kultury. Czy dobrem „wspólnym" może być *IX Symfonia* Beethovena? Może, bo nie jest już chroniona prawem autorskim i spadkobiercy Beethovena tantiem nie pobierają. Czy może być *Święto wiosny* Strawińskiego? Prawnie nie może, bo jeszcze jest chronione prawem autorskim, ale…

Odbiorca, czyli konsument

Podstawową czynnością odbiorcy było chodzenie na koncerty, a chodzenie na koncerty przecież ani nie zanika, ani nie traci na znaczeniu. Poszerza się jednak samo pojęcie koncertu, przestrzeń, w której się on odbywa, i status, jaki społecznie posiada. Coraz więcej miejsca w ramach festiwali nowej muzyki zajmują instalacje, performance, przedsięwzięcia multimedialne, nierzadko organizowane w miejscach stworzonych nie do organizowania koncertów, lecz przystosowanych, np. w pomieszczeniach poprzemysłowych. Socjologicznie ma to znaczenie niebagatelne. Budująca i satysfakcjonująca jest obecność bardzo licznej młodej publiczności na koncertach Warszawskiej Jesieni, należy jednak zauważyć, że dotyczy to w szczególny sposób właśnie owych przestrzeni zaadaptowanych, w dużo mniejszym stopniu sal filharmonii, studia radiowego czy sali muzycznej akademii. Te ostatnie przestrzenie niejednokrotnie kojarzą się z kulturą „mieszczańską", elitarną, „nudną". Nadal istnieje przestrzeń „koncertu", ale jest też przestrzeń „imprezy", gdzie mniej istotne jest, czy odbywa się ona pod szyldem prestiżowego festiwalu, czy organizowana jest przez artystyczną subkulturę typu „garażowego", byleby obiecywała atrakcję względem „filharmonicznej" alternatywną. Postęp technologiczny jest dobrem,

ale dając coś, odbiera co innego, często nieodwracalnie. Stało się tak z radioodbiornikami i końcem wyszukiwania i słuchania stacji na falach krótkich – kiedyś intrygującej i ekscytującej podróży w nieznane. Dziś już nie obawiamy się, że szybkoobrotowa płyta nam się stłucze, a *longplay* (ostatnio zwany „winylem”) porysuje.

Jakościowa zmiana w fonografii nastąpiła za sprawą płyt kompaktowych nie ze względu na zapis cyfrowy (to raczej zmiana ilościowa), nowy kształt przedmiotu i inny odtwarzacz, lecz szczególnie ze względu na większą niż na standardowej obwolucie płyty analogowej możliwość komentowania zawartości krążka w postaci dołączanej książeczki. Jeśli wieści się ostatnio coraz częściej nadejście zmierzchu kompaktów – bo przecież iPody, mp3, komputerowe dyski z dowolnie kompilowanymi zasobami nagrań ściągniętych z YouTube i innych serwerów internetowych, bo to nie zajmuje miejsca na półce itd. – to dotyczy to pewnych zachowań w kulturze. Wieści się oto zgon przedmiotu, który możemy wziąć do ręki, bo teraz przedmiot istnieje już tylko wirtualnie.

Niezwykłe możliwości dostępu do wszystkiego, jakie daje nam ostatnio technologia, zwana w obszarze sztuki kulturą 2.0, uskrzydla i obezwładnia jednocześnie. Uskrzydla, bo oferuje demokratyczny dostęp do wszystkiego, wyzwalając potencjał nie tylko odbiorczy, ale i twórczy u każdego, kto tego zechce, nie pytając o bilet wstępu czy legitymację związku twórczego. Obezwładnia, bo likwiduje opór materii, co można zilustrować tym, że zamiast pójść do kiosku po gazetę, można coś przeczytać w internecie, zamiast kupić – jeśli jest dostępna – monografię kompozytora w księgarni, można się o nim czegoś dowiedzieć z anonimowego tekstu w wikipedii. To oczywiście wizja katastroficzna, utopijna i nierealna, wyobrazić przecież możemy sobie naszego przyszłego odbiorcę – konsumenta (nie tylko) muzyki, w którego domu nie ma ani jednej książki, ani jednej płyty, niczego na regałach nie musi więc szukać – wszystko ma w swym iPodzie. Ma więcej, niż stary akademik z kilkoma tysiącami książek i płyt na półkach regałów. Ma więcej – chociaż jakościowo… inaczej.

PRZESTRZEŃ KULTURY, CZYLI INSTYTUCJE

— — —

Jeśli zmienia się w ostatnich latach status twórcy, dzieła i odbiorcy, zmienia się też przestrzeń, w której one istnieją, a wraz z nią zmienia się funkcja instytucji kultury – festiwali, edukacji, refleksji o kulturze. Żyjemy w czasach blogów, internetowych grup społecznościowych, dyskusyjnych forów. W tej przestrzeni nie tylko każdy może być twórcą, ale też – co oczywiste – każdy może być krytykiem, również muzycznym. Coraz częściej z takich właśnie przestrzeni amatorzy pasjonaci, wyrażający swe opinie o kulturze, sztuce, muzyce, imponując swą znajomością rzeczy, rozeznaniem, wiedzą i wrażliwością, trafiają do obszaru profesjonalistów, choć nie mają w kieszeni stosownego certyfikatu. Jest to zjawisko budujące, a wszelkie syndykalistyczne dąsy w tej sprawie wydają się absurdalne. Zdemokratyzował się więc nie tylko rynek sztuki, ale i rynek opinii. Podobnie jak na zdemokratyzowanym rynku sztuki, tak i na zdemokratyzowanym rynku opinii – tak to już jest z demokracją – mamy zalew bełkotu, bzdur i śmiecia, nie znaczy to przecież, by go w całości ignorować. Wydobywają się bowiem z tej przestrzeni zjawiska interesujące, nawet intrygujące, które z ministerialnych czy samorządowych dyrektyw by nie powstały. Jest to więc przestrzeń alternatywna, oddolna, coraz intensywniej pnąca się na piętro kultury „oficjalnej".

— — —

Na Warszawskiej Jesieni wystąpiła wrocławska orkiestra laptopowa, był już na festiwalu koncert polegający na wspólnym wykonywaniu utworu przez muzyków znajdujących się w czasie koncertu w różnych miejscach świata, komunikujących się za pośrednictwem internetu i słuchanych oraz widzianych na ekranie w Warszawie.

— — —

Możemy więc sobie wyobrazić festiwal, który odbywa się tylko w internecie, złożony z przedsięwzięć zorganizowanych w różnych miejscach naszego znużonego globu, dany do „konsumpcji" wszystkim, którzy klikną w odpowiednie miejsce na ekranie. To może być fascynujące. I to będzie deprymujące, bo zlikwiduje publiczność zgromadzoną tu i teraz w jednym miejscu, publiczność wspólnie oklaskującą, gwiżdżącą lub buczącą. Ta demokratyzacja będzie więc izolowała od siebie odbiorców, zamiast zbiorowości audytorium będą jednostki uczestniczące w wydarzeniu za pośrednictwem komputera, bez realnego, fizycznego współuczestniczenia.

Coraz częściej podnoszone są ostatnio głosy, że muzyczna współczesność dziś jest gdzie indziej niż w partyturach kompozytorów legitymujących się dyplomami wyższych uczelni, że koncert symfoniczny, kameralny lub recital choćby najbardziej modernistycznych czy postmodernistycznych pieśni na sopran i fortepian to zjawisko retro, bo dziś… współczesność jest gdzie indziej. Na koncertach (imprezach?) DJ-ów, improwizowanej elektroniki, garażowej produkcji „niezależnej". Produkcje tej sceny coraz intensywniej strategią osmozy wnikają w festiwale muzyki nowej. Jak mantra powtarzane jest i powielane przeświadczenie, że nie ma podziału na kulturę wysoką i kulturę niską, bo ona jest jedna – albo dobra, albo dobra inaczej. Jeśli istotnie tak jest, rozsypuje się w pył wizja kultury, którą w naszej europejskiej przestrzeni muzyki zapoczątkował Perotin Wielki, w paryskiej katedrze Notre Dame grający swe organum *Viderunt omnes*.

Festiwale – główne ośrodki

Warszawa: Warszawska Jesień, czyli wielka tradycja współczesności. Zorganizowany po raz pierwszy w 1956 na fali „odwilży" festiwal stał się symbolem otwierania się polskiej muzyki na świat, jedynym w obszarze Europy Środkowo-Wschodniej miejscem spotkania (symbolicznie rzecz ujmując) Wschodu z Zachodem. Dał okazję zaistnienia polskiej muzyki na świecie, otworzył możliwość zaznajamiania się środowiska muzycznego nie tylko polskiego, ale też krajów ościennych, z nową muzyką zachodniej Europy, Ameryki, Azji. Choć dziś ta rola pośredniczenia przestała być domeną festiwalu z oczywistych, politycznych względów, pozostał on na mapie Europy jednym z najstarszych i najważniejszych „adresów", powodując zarówno żywe zainteresowanie zagranicznej krytyki muzycznej, jak i – co warte zauważenia, a nawet podjęcia socjologicznych badań – żywiołowe zainteresowanie polskiej, szczególnie młodej i niekoniecznie związanej profesjonalnie z muzyką publiczności. Ostatnie 10 lat festiwalu stało się jego frekwencyjnym sukcesem, który nie wynika z zabiegania o publiczność przez „ułatwienia" programowe – przeciwnie: młoda publiczność docenia szczególnie muzykę progresywną i na wskroś „nowoczesną", co jest swoistym znakiem czasu. Organizowany przez Związek Kompozytorów Polskich, pozostaje wizytówką muzycznej współczesności w Polsce, ma też bardzo silne oddziaływanie międzynarodowe, utrzymując w repertuarze utwory z najbliższej tradycji współczesności modernistycznej, otwarty jest też na nurty

postmodernistyczne. Dokumentuje i udostępnia stan obecny nowej muzyki, a jednocześnie stymuluje kompozytorską twórczość polską i zagraniczną poprzez zamówienia nowych utworów, a także jest miejscem międzynarodowej współpracy, choćby za sprawą warsztatowych zespołów młodych wykonawców nowej muzyki, powołanych do życia najpierw we współpracy z Niemiecką Radą Muzyczną, ostatnio w szerszym spektrum międzynarodowym (m.in. z udziałem muzyków z Ukrainy). Scena nowej muzyki w Warszawie została wzbogacona, niejako za sprawą Warszawskiej Jesieni, o coroczny festiwal Warszawskie Spotkania Muzyczne, dotyczący muzyki współczesnej i dawnej, serie koncertowe Związku Kompozytorów Polskich spod znaku „Portretów kompozytorów" czy poświęcone muzyce alternatywnej i muzyce nowych technologii festiwale Turning Sounds czy Audio-Art, organizowany także w Krakowie.

— — —

Wrocław: Musica Polonica Nova/Musica Electronica Nova – między perspektywą polską a międzynarodowym brzmieniem nowych technologii. Organizowany od 1962 roku w rytmie biennale festiwal polskiej muzyki współczesnej zrazu dotyczył muzyki współczesnej „ziem odzyskanych", z czasem stał się – obok corocznie organizowanej Poznańskiej Wiosny – przeglądem polskiej twórczości kompozytorskiej, traktowanym niejako jako suplement do międzynarodowej Warszawskiej Jesieni. Mając w czasie swego istnienia okresy wzlotów i upadków, okazał się przecież bardzo ważnym przedsięwzięciem, stymulującym polską twórczość kompozytorską. Zapewniał i zapewnia prezentację dzieł, które z różnych powodów (organizacyjnych, programowych, wykonawczych) nie mogą zmieścić się w programie Warszawskiej Jesieni, a niewątpliwie zasługują na prezentację. Teraz organizowany jest pod nazwą Musica Polonica Nova i jeśli bywa określana mianem Warszawskiej Jesieni bis w dziedzinie polskiej, a nie międzynarodowej sceny kompozytorskiej, nie jest to określenie właściwe.
Na scenie Wrocławia pojawił się jednak w 2005 roku nowy festiwal, będący w stosunku do „krajowej" Musica Polonica Nova kontrapunktem o charakterze międzynarodowym – festiwal Musica Electronica Nova, organizowany naprzemiennie z festiwalem Musica Polonica Nova. Od sezonu 2009/2010 oba festiwale mają być organizowane w tym samym miesiącu – w maju. Festiwal Musica Electronica Nova, bardzo kompetentnie programowany, daje możliwość zarówno polskim kompozytorom skonfrontowania swych dokonań w sferze nowych technologii (muzyka komputerowa, live electronics, multimedia) z dokonaniami artystycznymi ze sceny światowej, jak i publiczności, żywo – jak się okazuje – zainteresowanej muzyką nie tylko teraźniejszości, ale i…

przyszłości. Ów kontrapunkt obu festiwali wydaje się bardzo ekscytujący estetycznie, wybitnie ważny poznawczo oraz stymulujący współczesną scenę muzyczną niejako „na dwa fronty”: ku twórczości polskiej ze świata i od twórczości polskiej ku światu.

— — —

Kraków: „Sacrum – Profanum” – kanon światowej współczesności muzycznej. Stosunkowo młody festiwal (dotąd odbyło się jego sześć edycji) jest wynikiem działań Biura Festiwalowego, założonego w związku z nominacją Krakowa do miana „Miasta kultury europejskiej 2000” i organizującego festiwale muzyczne od końca lat 90. W roku 2000 odbył się m.in. międzynarodowy festiwal środkowo-wschodniej Europy Aksamitna Kurtyna, odbywały się festiwale muzyki Krzysztofa Pendereckiego i Festiwal Wielkanocny (Beethovenowski), po perturbacjach natury niejasnej przeniesiony do Warszawy. Z doświadczeń różnych przedsięwzięć dotyczących muzyki nowej z początku wieku XXI (serie koncertowe „Pomosty”, inicjatywy typu Audio-Art) narodził się festiwal „Sacrum – Profanum”, którego idei nie sposób przecenić. Program festiwalu skupia się na najwybitniejszych postaciach kompozytorskich Europy i świata, prezentując ich dzieła w wykonaniach najbardziej na świecie renomowanych i uznanych wykonawców. Taka mnogość najwybitniejszych kompozytorów nowej muzyki i najwybitniejszych wykonawców rzadko zdarza się na festiwalach w Europie i na świecie. Kraków tym samym – podobnie jak Warszawa i Wrocław – staje się miastem nowej muzyki o znaczeniu światowym. Wybitnym walorem programów tego festiwalu jest „dyktowanie” polskiej publiczności wybitnych kompozytorów, dziś tworzących i wcale nie mniejszych rangą od klasyków XX wieku – Bartóka, Strawińskiego czy Szymanowskiego i Schönberga – we wzorcowych, na najwyższym poziomie stojących wykonaniach najwybitniejszych muzyków i zespołów (London Sinfonietta, Klangforum Wien, Ensemble Modern Musikfabrik). Ten festiwal daje więc swoistą „encyklopedię” nowoczesności muzycznej sprawdzonej, już niemal klasycznej, na którą zwraca ostatnio uwagę coraz liczniejsza publiczność festiwalu. Festiwal stanowi swoisty kontrapunkt dla polskiej (przeważnie, choć nie tylko) twórczości, przedstawianej podczas Dni Kompozytorów Krakowskich oraz na Festiwalu Muzyki Polskiej organizowanym przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne (dotyczącym także polskiej muzyki wieków wcześniejszych) i jest rodzajem imprezy bliźniaczej względem festiwalu Misteria Paschalia, tak samo spektakularnie ukazującego muzykę baroku, jak „Sacrum – Profanum” – światową muzykę współczesną.

— — —

Katowice: Festiwal Prawykonań – stymulowanie i wspieranie polskiej twórczości muzycznej. Festiwal organizowany jest od kilku lat przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach. Górny Śląsk jest „zagłębiem" nowej muzyki – miasto Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara, „pokolenia 1951": Andrzeja Krzanowskiego, Eugeniusza Knapika i Aleksandra Lasonia, jest jednocześnie miejscem działania najlepszej w Polsce orkiestry symfonicznej (NOSPR), najlepszego kwartetu smyczkowego (Śląski), najlepszego chóru kameralnego (Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia"), dwóch stojących na europejskim poziomie młodych zespołów orkiestrowych – Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy „Aukso" prowadzonej przez Marka Mosia oraz założonej przez Aleksandra Lasonia Orkiestry Muzyki Nowej, prowadzonej przez Szymona Bywalca. Wymieniać można długo… Inicjatywa Dyrekcji NOSPR skierowana jest do polskich kompozytorów, którzy pragnęliby powierzyć prawykonania swych utworów (lub pierwsze wykonania w Polsce) zespołom zaproszonym przez festiwal do współpracy. Przedsięwzięcie to jest wielkiej wagi, gdyż daje szansę polskim twórcom, którzy z różnych (zazwyczaj bardziej organizacyjnych niż artystycznych) względów nie zaistnieli na Warszawskiej Jesieni czy wrocławskim Musica Polonica Nova, by przedstawić publicznie swe dokonania. Pierwsze edycje festiwalu świadczą o tym, że jest on bardzo potrzebny i dopełnia obrazu polskiej twórczości kompozytorskiej w bardzo ważny i istotny sposób. Festiwal staje się rodzajem przeglądu tego, co tworzone jest na bieżąco w pracowniach kompozytorskich i co – bez tego festiwalu – mogłoby się znaleźć w szufladach, długo czekając na okazję prezentacji publicznej. To bardzo istotny cel festiwalu, który wpisuje się w górnośląski pejzaż rozlicznych przedsięwzięć festiwalowych typu Śląskiej Trybuny Kompozytorów seriami koncertów cyklu „Kwartet Śląski i jego goście", koncertami w nowo zbudowanej sali koncertowej Akademii Muzycznej „Sinfonia", inicjatywami koncertowymi Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy Aukso czy Zespołu Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia". Jeśli więc w poniższym wykazie widnieje festiwal organizowany przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia, należy to widzieć jako rodzaj „symbolu regionu" o ogólnopolskim znaczeniu.

— — —

Poznań: Nostalgia, czyli brzmienie środkowo-wschodnio-południowej Europy. Ten festiwal, zaanonsowany jako biennale, od ubiegłego roku jako coroczny, odbył się po raz pierwszy w 2007 roku. Skupia w sobie idee zarysowane w programach łódzkiego Festiwalu Czterech Kultur i dotychczasowych edycji

Aksamitnej Kurtyny. Dotyczy w szczególny sposób muzyki (ale też i kultury w najszerszym ujęciu) Europy postsowieckiej, kultury „przetrąconej" totalitarnym systemem, pragnącej wreszcie mówić własnym głosem o swych egzystencjalnych bólach, o swych tęsknotach, o swych marzeniach, o swej… nostalgii. Ale też o nadziei. Polska Sierpnia 1980, Polska Solidarności – tak mi się wydaje – powinna być otwarta na „nostalgię" kultur (tu: muzycznych) krajów i narodów „poharatanych". Ten festiwal może i powinien jednoczyć nas w nostalgicznym tonie przezwyciężania traumy artystycznej, też politycznej, pesymizm przeistaczając w optymizm tworzenia nowego. „Nowego" rodzimego, lokalnego, niekoniecznie „paneuropejskiego". W tym przedsięwzięciu widzę swoistą przeciwwagę dla kosmopolitycznej Warszawskiej Jesieni, gest skierowany do naszych geograficznie najbliższych sąsiadów. Ten festiwal może stać się niezwykłej wagi Warszawską Jesienią bis, tym razem kładącą nacisk na relacje Wschód–Wschód (z uwzględnieniem północy i południa). Te relacje wydają mi się bardzo ważne dla Europy, którą traktujemy jako naszą dużą ojczyznę, lecz której coś też chcemy zaoferować. Można powiedzieć, że festiwal ten staje się inicjatywą zastępującą – bo nie kontynuującą – zamierającą Poznańską Wiosnę, a jednocześnie przejmuje ideę wynikającą z dotychczasowego łódzkiego Festiwalu Czterech Kultur. Festiwal taki, skierowany programowo na kształt kultury muzycznej „postsowieckiej" Europy Środkowo-Wschodniej, jest bardzo potrzebny. I ważne jest to, że odbywa się właśnie w Polsce, a nie na Węgrzech czy w Czechach. Może wziąć na siebie ideowe przesłanie dotychczasowych edycji Aksamitnej Kurtyny, zorganizowanych dotąd w 2000 roku w Krakowie i w 2006 we Lwowie.

Organizacje, stowarzyszenia, fundacje, jako podmioty kultury muzycznej w obszarze współczesności

Związek Kompozytorów Polskich powstał w 1945 roku jako kontynuacja przedwojennej, założonej w 1925 roku organizacji – Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich i obecnie zrzesza 14 członków honorowych (8 kompozytorów i 6 muzykologów), 294 członków zwyczajnych (157 kompozytorów i 137 muzykologów), 48 członków-kandydatów (37 kompozytorów i 11 muzykologów), razem 356 osób. Muzykolodzy w ramach struktury Związku tworzą Sekcję Muzykologów. Przy Związku działa Koło Młodych ZKP. Związek ma 9 oddziałów terenowych: w Katowicach (od 1953), Krakowie (od 1953), Łodzi (od 1953),

Poznaniu (od 1953), Wrocławiu (od 1958), Gdańsku (od 1962), Warszawie (od 1963), Lublinie (od 1989), Bydgoszczy (od 2008). ZKP jest organizatorem Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" oraz festiwali realizowanych w siedzibach Oddziałów, jak Musica Polonica Nova i Musica Electronica Nova we Wrocławiu, Poznańska Wiosna Muzyczna, Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich, Śląska Trybuna Kompozytorów, oraz serii koncertowych, m.in. „Portrety kompozytorów" i „Generacje" w Warszawie. Jest organizatorem konkursu kompozytorskiego, obecnie im. Tadeusza Bairda, dorocznych kongresów muzykologicznych i odrębnych sesji naukowych. Przyznaje doroczne Nagrody ZKP, również (dotąd nieregularnie, ostatnio corocznie) Medale Honorowe, a także muzykologiczną nagrodę im. ks. prof. Hieronima Feichta. Działem ZKP jest Biblioteka i Polskie Centrum Informacji Muzycznej (POLMIC), powołane do życia w 2001 roku. Centrum dokumentuje działania koncertowe ZKP, wydając płyty kompaktowe i wydawnictwa książkowe. Pierwszą kolekcją płytową stał się opublikowany na 10 płytach przegląd muzyki polskiej (70 utworów) prezentowanej w latach 1956–2006 na Warszawskiej Jesieni. Centrum przejęło dokumentację festiwalu, od 1999 roku ukazującej się na płytach kompaktowych (wcześniej na płytach analogowych i kasetach magnetofonowych). Są to publikacje o charakterze promocyjno-edukacyjnym, ze względów prawnych niedopuszczone do obiegu komercyjnego, czyli sprzedaży. Internetowa strona Centrum zawiera aktualności, biogramy, wykazy festiwali itd., a także bogatą bazę danych.

— — —

Polska Rada Muzyczna. Reprezentacja polska w Międzynarodowej Radzie Muzyki istniała od roku 1956, początkowo będąc tożsama z Zarządem Związku Kompozytorów Polskich. W roku 1968 została przyjęta do Międzynarodowej Rady Muzyki jako jej Polska Sekcja, w której skład wchodziły organizacje, stowarzyszenia muzyczne i członkowie indywidualni – wybitni przedstawiciele polskiego świata muzycznego, m.in. Zofia Lissa, Józef Patkowski, Kazimierz Serocki, Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Mieczysław Tomaszewski, Andrzej Rakowski, Włodzimierz Kotoński, Jan Krenz. Koordynacja działań organizacji muzycznych, promocja muzyki polskiej za granicą i międzynarodowa współpraca były głównymi celami Rady w czasach „żelaznej kurtyny".
Polska Rada Muzyczna realizowała je poprzez organizację kongresów i seminariów, również międzynarodowych, wydawanie biuletynów „La Musique en Pologne" (1966–1981), „Music in Poland" (1983–1990), rozsyłanych do centrów informacji muzycznej, Międzynarodowej Rady Muzycznej, instytucji i odbiorców

indywidualnych na całym świecie, a także poprzez powołanie (z początkiem lat 70.) Centrum Dokumentacji i Informacji Muzycznej. Członkowie Rady działali aktywnie na forum międzynarodowym i w strukturach Międzynarodowej Rady Muzycznej. Wiceprezesami Międzynarodowej Rady byli Andrzej Panufnik, Jan Stęszewski i Witold Lutosławski. Ten ostatni oraz Krzysztof Penderecki otrzymali członkostwo honorowe Międzynarodowej Rady Muzycznej. Przełom lat 80. i 90. i pierwsze lata transformacji przyniosły poważne ograniczenie dotacji rządowych. Działalność PRM została zawieszona. W roku 2003 PRM została powołana na nowo wraz z Fundacją Polskiej Rady Muzycznej – pozarządową organizacją non-profit, która działając w jej imieniu realizuje w swych projektach najważniejsze dla przyszłości muzyki w Polsce zadanie, jakim jest naprawa stanu powszechnej edukacji muzycznej. Pierwszym prezesem nowo powołanej Polskiej Rady Muzycznej został Kazimierz Kord. Od 2005 roku przewodniczącym Rady jest Krzysztof Knittel.

Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej powstało w 1927 roku z inicjatywy Karola Szymanowskiego jako sekcja Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Jego historia instytucjonalna jest dość zawiła. Jako samodzielna instytucja Towarzystwo podjęło działalność w końcu roku 1980 za sprawą m.in. Zygmunta Krauzego. Głównym celem Towarzystwa było reprezentowanie Polski w gremium międzynarodowym, przede wszystkim poprzez zgłaszanie polskich partytur do wykonań na corocznych Światowych Dniach Muzyki, odbywających się w różnych miejscach świata. Pierwsze w Polsce Światowe Dni Muzyki miały miejsce w 1939 roku w Warszawie i Krakowie (jeden z koncertów), a kolejne – organizowane przez pozbawione samodzielności PTMW, reprezentowane na forum międzynarodowym przez ZKP – odbyły się w ramach Warszawskiej Jesieni w 1968 roku. W obu tych przypadkach sytuacja polityczna (w 1939 zagrożenie wojną, w 1968 udział wojsk Układu Warszawskiego w stłumieniu Praskiej Wiosny) spowodowała programowe perturbacje. Po 1980 roku PTMW podjęło działalność koncertową i wydawniczą, a jej głównymi przedsięwzięciami stały się Międzynarodowe Wakacyjne Kursy dla Młodych Kompozytorów, odbywające się m.in. w Kazimierzu nad Wisłą, ponadto Konkurs dla Młodych Wykonawców Muzyki Współczesnej i kontynuowany w rytmie triennale Konkurs Kompozytorski im. Kazimierza Serockiego. W 1992 roku odbyły się z sukcesem Światowe Dni Muzyki w Warszawie, na 2014 zaplanowano zorganizowanie ich we Wrocławiu.

Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego powstało w 1998 roku, stawiając sobie za cel roztaczanie opieki nad spuścizną artystyczną i duchową Witolda Lutosławskiego i propagowanie jego twórczości. Cel ten jest realizowany przez organizowanie serii koncertowych (Festiwal „Łańcuch"), obejmowanie patronatem konkursów wykonawczych związanych z nazwiskiem patrona, animowanie i wspieranie wydawnictw książkowych dotyczących Witolda Lutosławskiego. Członkowie honorowi Towarzystwa to: Mario di Bonaventura, Ryszard Kapuściński, Kazimierz Kord, Jan Krenz, Anne Sophie Mutter, Józef Patkowski, Mścisław Rostropowicz, Andrzej Wajda, Antoni Wit, Krzysztof Zanussi i Krystian Zimerman. Towarzystwo prowadzi stronę internetową poświęconą Witoldowi Lutosławskiemu w rozmaitych aspektach jego twórczości i życia, łącznie z kalendarium, galerią zdjęć, katalogiem twórczości, opisami utworów, dyskografią i plikami dźwiękowymi.

— — —

Towarzystwo Muzyczne im. Karola Szymanowskiego. Ważnym ośrodkiem pielęgnowania spuścizny muzycznej i intelektualnej Karola Szymanowskiego stało się Towarzystwo Muzyczne działające w zakopiańskiej Willi „Atma" od 1977 roku. Wśród członków założycieli Towarzystwa znalazły się znane postaci polskiego życia muzycznego i artystycznego: Witold Lutosławski, Krzysztof Zanussi, Jerzy Waldorff i Henryk Mikołaj Górecki. Godność członków honorowych przyjęli m.in.: Artur Rubinstein, Światosław Richter, Henryk Szeryng, Witold Lutosławski, Witold Rowicki, Teresa Chylińska, Andrzej Bachleda, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar i Sir Simon Rattle. Swą misję Towarzystwo realizuje, organizując koncerty w „Atmie", konkursy wykonawcze, lipcowy międzynarodowy festiwal „Dni Muzyki Karola Szymanowskiego", sympozja i wykłady za granicą (m.in. w Berlinie, Pradze, Bayreuth, Wiedniu) oraz prowadząc działalność wydawniczą.

— — —

Instytut Adama Mickiewicza powstał w 2000 roku jako agenda rządowa w celu popularyzowania polskiej kultury na świecie i współpracy kulturalnej z innymi krajami. W latach 2001–2010 Instytut Adama Mickiewicza zrealizował projekty promocyjne w 26 krajach, m.in. w Wielkiej Brytanii, Rosji, Izraelu, krajach Beneluksu, Hiszpanii, Austrii, Szwecji, Francji, Niemczech, na Ukrainie, Litwie, a także w Algierii, Maroku, Indiach i Chinach. W roku 2011 Instytut Adama Mickiewicza realizuje program w związku z polskim przewodnictwem w Radzie Unii Europejskiej. IAM prowadzi portal internetowy „Culture.pl", którego zadaniem jest gromadzenie informacji na temat polskiej kultury.

— — —

Narodowy Instytut Audiowizualny powstał w 2009 w wyniku przekształcenia działającego od 2005 roku Polskiego Wydawnictwa Audiowizualnego, podlega Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Obok działalności wydawniczej, rejestrowania zjawisk polskiej kultury i współtworzenia dyskursu kulturowego (w 2011 m.in. w ramach polskiej prezydencji w Unii Europejskiej przygotowuje Europejski Kongres Kultury we Wrocławiu) statutową misją Instytutu jest systematyczna digitalizacja i upowszechnianie dostępu do zrekonstruowanych i cyfrowo zapisanych materiałów. W dziedzinie muzyki spektakularnym przedsięwzięciem Polskiego Wydawnictwa Audiowizualnego było zorganizowanie festiwalu muzyki Pawła Szymańskiego (2006), obejmującego niemal całość dotychczasowej twórczości jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów w całotygodniowej serii koncertów w Studiu Koncertowym Polskiego Radia, a także na wydawnictwach DVD (dostępnych na portalu Instytutu). Z inicjatywy Narodowego Instytutu Audiowizualnego zostały opublikowane kolejne płyty kompaktowe z muzyką Pawła Szymańskiego. Instytut zaangażował się też w promocję twórczości Pawła Mykietyna, ponadto wyprodukował serię dokumentów dotyczących wybitnych dzieł polskich kompozytorów – Karola Szymanowskiego (spektakl *Król Roger* z Opery Wrocławskiej), Krzysztofa Pendereckiego i Wojciecha Kilara. W internecie dostępny jest „Dwutygodnik” – informator Instytutu, w którym poważne miejsce zajmuje muzyka współczesna, w tym recenzje prawykonań.

Instytut Muzyki i Tańca. Powołana 1 października 2010 roku instytucja, której podstawową misją jest działalność na rzecz rozwoju kultury muzycznej i tanecznej w Polsce.

Media

Muzyka i Polskie Radio

Polskie Radio jako samodzielna instytucja, jednoosobowa spółka akcyjna Skarbu Państwa, wyodrębniła się z Komitetu ds. Radia i Telewizji na mocy uchwały sejmowej 29 grudnia 1992 roku, jako Polskie Radio SA. Nadaje 4 programy ogólnopolskie, jeden dla zagranicy, w jego skład wchodzi też 17 rozgłośni regionalnych. Profil anteny skupionej na kulturze wysokiej, obejmującej w podstawowej mierze muzykę, literaturę, teatr, publicystykę kulturalną, wiadomości kulturalne, został przez Polskie Radio zbudowany w Programie 2 w 1991 roku.

Jest głównym kanałem mediów radiowych w dziedzinie kultury artystycznej. W programie dominuje muzyka od średniowiecza do współczesności we wszystkich jej gatunkach, obecna jest także muzyka jazzowa, ludowa, folkowa oraz scena muzyki „alternatywnej".

— — —

Nie dożyło swego 50-lecia istnienia Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, założone w 1957 roku przez Józefa Patkowskiego, jedna z pierwszych tego typu placówek na świecie, obrosła poważnym dorobkiem kompozytorów polskich, ale też i zagranicznych. Powołana do życia w tym samym czasie co Warszawska Jesień, placówka stała się bardzo ważnym miejscem twórczości wynikającej z nowego medium technologicznego. Ze Studiem współpracowali m.in. Włodzimierz Kotoński, twórca pierwszego autonomicznego utworu elektronicznego – muzyki konkretnej *Etiudy na jedno uderzenie w talerz*, Zbigniew Wiszniewski, autor pierwszego w Polsce utworu elektronowego *Db/Hz/Sec*, a także Bogusław Schaeffer, Andrzej Dobrowolski, Krzysztof Penderecki, w końcu też Krzysztof Knittel, Elżbieta Sikora, Paweł Szymański, Stanisław Krupowicz, Tadeusz Wielecki, Jacek Grudzień i Paweł Mykietyn. Przez kilka dekad Studio było jedyną tego typu placówką w Polsce, w latach 90. nastąpił rozkwit studiów muzyki elektroakustycznej, komputerowej przy akademiach muzycznych, kolejni kompozytorzy zaczęli tworzyć swe prywatne studia. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia – paradoksalnie – zamknęło swą działalność właśnie wtedy, gdy twórczość, której było prekursorem, weszła w fazę swego nadzwyczaj bujnego rozwoju.

— — —

Na liście instytucjonalnych strat Polskiego Radia należy wymienić tu rozwiązanie w połowie lat 90. Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Krakowie, zespołu bardzo zasłużonego m.in. w dziedzinie dokumentowania w postaci nagrań archiwalnych muzyki polskiej, w tym szczególnie współczesnej. Orkiestra często występowała z koncertami nie tylko w Polsce, m.in. na Warszawskiej Jesieni, na festiwalach polskiej muzyki współczesnej w Poznaniu i Wrocławiu, ale też za granicą, m.in. w 1980 podczas inauguracji Międzynarodowych Wakacyjnych Kursów Nowej Muzyki w Darmstadcie w 1980 roku z utworami Gérarda Griseya, Tristana Muraila, Wolfganga Rihma i Włodzimierza Kotońskiego. W tym czasie perturbacje natury finansowej i organizacyjnej, a także i programowej, przeżywała warszawska Polska Orkiestra Radiowa, która jednak w ostatnich latach osiągnęła pod dyrekcją Łukasza Borowicza bardzo wysoki poziom artystyczny.

— — —

I tu w ostatnim czasie pojawiły się zagrożenia w postaci pomysłu wydzierżawienia Studia Koncertowego im. Witolda Lutosławskiego, sali, w której orkiestra pracuje, np. warszawskiej Operetce. Ta sala koncertowa jest na głównej liście instytucjonalnych „zdobyczy" Polskiego Radia. Jej oddanie do użytku nastąpiło na początku lat 90., jednocześnie z powstaniem Programu 2 – anteny poświęconej kulturze „wysokiej". Jest przestrzenią o jednej z najlepszych akustyk w Polsce. Najpierw jako Studio S-1, obecnie Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego) pełni funkcję niejako drugiej warszawskiej filharmonii, gdzie występowali najwybitniejsi artyści ze Światosławem Richterem i Marthą Argerich, Collegium Vocale Gent, Tallis Scholars i Ensemble Modern na czele.

— — —

Bardzo istotny jest aktywny udział Programu 2 we współpracy z radiofoniami zrzeszonymi w Europejskiej Unii Nadawców (EBU), której członkami od 1993 roku są Polskie Radio i Telewizja Polska. Współpraca polega na transmisjach i retransmisjach koncertów z bardzo licznych, najważniejszych festiwali europejskich na antenie Programu 2 przede wszystkim, w paśmie „Filharmonia Dwójki", umożliwia też pokazanie polskiej sceny muzycznej na antenach radiofonii zagranicznych poprzez emisje transmisji i odtworzeń koncertów odbywających się w Polsce i rejestrowanych przez Polskie Radio. Z oferty programowej Programu 2 Polskiego Radia skierowanej do radiofonii zagranicznych w 2009 roku skorzystano w bardzo szerokim zakresie – liczba koncertów z Polski tylko nieznacznie była mniejsza od liczby transmisji zaoferowanych przez radio BBC, co przy programowej propozycji około stu koncertów samych londyńskich Promsów jest warte szczególnego podkreślenia. Te działania Programu 2 Polskiego Radia w ramach wymiany zagranicznej w obszarze EBU z jednej strony dają okazję polskim słuchaczom do słuchania koncertów z najbardziej prestiżowych estrad Europy i nie tylko, np. spektakli operowych, m.in. z Metropolitan Opera, z drugiej zaś promują polską twórczość i scenę muzyczną za granicą.

— — —

Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów

W zakresie muzyki współczesnej najważniejszym forum informacji i wymiany radiofonii publicznych całego świata pozostaje Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów, organizowana od 1955 roku przez Międzynarodową Radę Muzyczną afiliowaną przy UNESCO. Jest ona przeglądem najnowszej twórczości kompozytorskiej prezentowanej przez radiofonie publiczne na świecie. Założyły ją w 1954 roku w Paryżu cztery radiofonie: francuska, szwajcarska, belgijska i niemiecka (radia heskiego we Frankfurcie). W następnym roku ujawniono

dwa najwyżej punktowane („wyselekcjonowane”) utwory: *I Symfonię* Henriego Dutilleux i *Muzykę kameralną* Luciana Berio. Do połowy lat 90. przesłuchania Trybuny odbywały się w paryskiej siedzibie UNESCO, pod koniec lat 90. w siedzibie Radio France, od roku 2000 przesłuchania organizowane są także w innych miastach: Amsterdamie, Wiedniu, Dublinie i Lizbonie. Podczas dorocznych sesji Trybuny typuje się najlepsze utwory, które rekomendowane do radiowych odtworzeń oraz koncertowych prezentacji przez radiofonie biorące poprzez swych przedstawicieli udział w Trybunie. Najwyżej punktowany utwór otrzymuje miano utworu wyselekcjonowanego, następnych dziesięć najwyżej punktowanych kompozycji tworzy grupę utworów rekomendowanych. Kolejności ich punktacji nie podaje się do publicznej wiadomości, traktując je jako równorzędne i publikując w kolejności alfabetycznej – według nazwisk kompozytorów. Z przedstawianych na Trybunie utworów wyodrębnia się dodatkowo listę utworów skomponowanych przez twórców poniżej 30. roku życia – w tej kategorii wskazuje się utwór wyselekcjonowany (z najwyższą punktacją) i dwa utwory rekomendowane. Utwory młodych kompozytorów punktuje się też niezależnie w kategorii ogólnej (bez względu na wiek). Ten schemat wyróżnień wraz z wprowadzeniem kategorii młodych kompozytorów ustabilizował się ostatecznie w roku 1979. Wcześniej limit wyróżnionych utworów nie był regulaminowo ustalony. Liczba radiofonii biorących udział w Trybunie systematycznie rosła – w latach 90. było to zazwyczaj 35–40 radiofonii publicznych z Europy, obu Ameryk, Azji i Australii, przedstawiających 65–75 utworów, i ta liczba utrzymuje się do dziś.

— — —

Na Trybunie utwory prezentują radiofonie publiczne. Aby utwór był punktowany, muszą wydelegować na jej posiedzenie swego przedstawiciela, który staje się automatycznie jurorem. Ma wtedy prawo przedstawić od jednego do trzech utworów podczas swej prezentacji, która nie może trwać dłużej niż 35 minut. W Trybunie biorą też udział radiofonie, które z różnych, zazwyczaj finansowych, względów, nie mogą wysłać swego delegata. Mogą wtedy na Trybunie przedstawić tylko jeden utwór o czasie trwania nie dłuższym niż 20 minut. Utwór taki nie jest punktowany, brany jest jednak pod uwagę przy odtwarzaniu kompozycji na antenach publicznych radiofonii. Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów jest szczególnym skrzyżowaniem przeglądu, festiwalu i konkursu. W konkursie utwory są punktowane i powstaje ich swoisty ranking. Jest więc pierwsze miejsce (utwór wyselekcjonowany) i rekomendowana dziesiątka. W myśl regulaminu radiofonie przystępujące do kolejnej edycji Trybuny powinny

udokumentować wyemitowanie na swej antenie utworu zwycięskiego i dziesięciu innych z edycji poprzedniej. Jeśli radiofonia brała w niej udział, nie jest zobligowana do tego, by przedstawić całą rekomendowaną dziesiątkę – może dokonać innego wyboru. Jeśli w poprzedniej edycji Trybuny udziału nie brała, powinna umieścić komplet wyróżnień na swej antenie. To regulaminowa teoria – z praktyką bywa różnie. Praktyka weryfikuje punktowe, czysto statystyczne werdykty, i to ona ostatecznie rozdziela nagrody. Nagrodą jest określona liczba odtworzeń radiowych utworów na Trybunie przedstawionych. Utwór z nagrania prezentowanego podczas przesłuchań w Paryżu może zostać przez każdą radiofonię wyemitowany tylko raz.

— — —

W 1958 roku najwyżej punktowanym utworem było *5 Etiud* Konstantego Regameya, zgłoszone przez Radio Szwajcarskie. Polskie Radio po raz pierwszy wzięło udział w Trybunie w roku 1959, odnosząc wielki sukces najwyższymi punktacjami dla *Muzyki żałobnej* Witolda Lutosławskiego i *Czterech esejów* Tadeusza Bairda. Program 2 Polskiego Radia na liście utworów rekomendowanych przez Trybunę do nadań przez publiczne radiofonie umieścił w latach 1994–2010 (17 edycji) następujące utwory (19):

— — —

1994 – Stanisław Krupowicz *Fin de siècle* na orkiestrę (zamówienie Programu 2)
– Paweł Szymański *Miserere* na głosy i instrumenty (zam. Programu 2)

— — —

1995 – Paweł Mykietyn *3 for 13* na orkiestrę kameralną (zam. Programu 2) – I miejsce w kategorii młodych kompozytorów (utwór wyselekcjonowany)
– Zbigniew Bargielski *Trigonalia* na akordeon, gitarę, perkusję i orkiestrę kameralną (zamówienie Programu 2)

— — —

1997 – Zygmunt Krauze *II Koncert fortepianowy*

— — —

1998 – Aleksander Lasoń *Concerto festivo* na skrzypce i orkiestrę

— — —

1999 – Tadeusz Wielecki *Concerto rebours* na skrzypce i orkiestrę
– Robert Kurdybacha *Koncert gitarowy* (rekomendacja w kategorii młodych kompozytorów)

— — —

1999 – Jerzy Kornowicz *Figury w oplocie* na orkiestrę kameralną

— — —

2001 – Zbigniew Penherski *Muzyczka na koniec wieku* na zespół i taśmę

2003 – Hanna Kulenty *Koncert na trąbkę i orkiestrę* (zamówienie Programu 2) – I miejsce w kategorii ogólnej
– Jacek Grudzień *Ad Naan* na wiolonczelę i komputer

2005 – Krzysztof Knittel *Koncert klawesynowy*

2006 – Wojciech Widłak *Wziemięwzięcie*

2007 – Paweł Szymański *Trzy pieśni do słów Trakla*

2008 – Paweł Mykietyn *II Symfonia*

2009 – Magdalena Długosz *Gemisatos*
– Ewa Trębacz *Things lost, things invisible*

2010 – Lidia Zielińska *Siedem wysp Conrada*

W statystyce liczby utworów rekomendowanych jedynie Radio France z 20 utworami najwyżej punktowanymi wyprzedza Program 2 Polskiego Radia. Warto tu zwrócić uwagę na okoliczności dodatkowe. Kilkakrotnie już Radio France uzyskało rekomendacje dla utworów kompozytorów niebędących narodowości francuskiej, lecz we Francji przebywających na pobytach twórczych, np. jako *composer-in-residence*, otrzymujących francuskie zamówienia kompozytorskie i we Francji mających prawykonania swych utworów. Sceną prawykonań utworów zamówionych przez Radio France jest przede wszystkim festiwal Presances w Paryżu. Zarówno ten festiwal, jak i organizowany przez radio austriackie ÖRT Festiwal Musikprotokol w Grazu, a także festiwal MärzMusik w Berlinie corocznie „produkują" prawykonania, z których można wybrać tak atrakcyjne pozycje, by mogły one ubiegać się na Trybunie o miano utworu rekomendowanego. Na liście polskich rekomendacji do Trybuny znajduje się zaledwie 5 utworów zamówionych przez Polskie Radio – programową siłę swych propozycji na przesłuchania Trybuny Polskie Radio czerpie w ostatnich latach przede wszystkim z programów Warszawskiej Jesieni, przestając być producentem, a stając się raczej pośrednikiem czy przekazicielem.

Abstrahując w tym miejscu od działań Polskiego Radia, lecz na marginesie statystyki dotyczącej polskich laurów na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów, będącej przeglądem promującym autorów, warto wskazać na inne ważne nagrody uznawane za „muzyczne Noble" zarówno ze względu na prestiż, jak i na wysokość gratyfikacji. Na liście laureatów Nagrody Siemensa, najbardziej prestiżowej w dziedzinie muzyki, przyznawanej od 1973 roku, gdy nagrodzony został Benjamin Britten, znajduje się Witold Lutosławski, nagrodzony w 1983 roku. Polski kompozytor jest jedynym, który zdobył całą „koronę" muzycznych nagród: Grawemeyer Award w 1985, Polar Prize w 1993 i Kyoto Prize w 1993, przyznawaną w rytmie biennale w różnych dziedzinach twórczości artystycznej i działalności naukowej, gdzie w dziedzinie muzyki znalazł się w towarzystwie jedynie Oliviera Messiaena (pierwsza nagroda muzyczna w 1985 roku), Johna Cage'a, Iannisa Xenakisa, György Ligetiego, Nicolasa Harnoncourta i Pierre'a Bouleza. Ponadto w 1992 roku Grawemeyer Award otrzymał Krzysztof Penderecki.

Festiwale Muzyczne Polskiego Radia

W 1997 został zorganizowany pierwszy festiwal muzyczny Polskiego Radia pod tytułem „Szymanowski i jego Europa". Kolejne to:

- 1998 – „Mieczysław Karłowicz – pokrewieństwa z wyboru"
- 1999 – „Chopin 1999 – źródła i konteksty"
- 2000 – „Bach tysiąclecia"
- 2001 – „Lutosławski"
- (w 2002 roku festiwal się nie odbył)
- 2003 – „Romantyczne ojczyzny Stanisława Moniuszki"
- 2004 – „Paryżanie"
- 2005 – „80 lat na antenie"
- 2006 – „Wieniawski i przyjaciele, mistrzowie i kontynuatorzy"
- 2007 – „Szymanowskiego światy dalekie i bliskie"

W 2008 odbył się XI, ostatni z dotychczasowych festiwali – „Emigranci".

Zamówienia kompozytorskie

Ze względu na wzrost liczby podmiotów zamawiających utwory dokładne przedstawienie kwestii zamówień kompozytorskich w Polsce nie jest łatwe. O programie stypendiów-zamówień, realizowanych przez Fundację Przyjaciół „Warszawskiej Jesieni" ze środków finansowych Ernst von Siemens Musikstiftung w Monachium była mowa wyżej (zamówienia dla 30 kompozytorów polskich młodego pokolenia), tak jak i o bardzo nikłym, a ostatnio praktycznie nieistniejącym udziale Polskiego Radia w zamawianiu utworów.

Po zamówieniach kompozytorskich uruchomionych w latach 1977–1980 w ramach programów „Forum kompozytorów" (Krzysztof Meyer, Augustyn Bloch, Aleksander Tansman, Marek Stachowski, Henryk Mikołaj Górecki, Zbigniew Bujarski, Aleksander Lasoń) idea zamówień kompozytorskich w praktyce Programu 2 Polskiego Radia podjęta została w 1993 roku poprzez zamówienia u Pawła Szymańskiego, Stanisława Krupowicza, następnie m.in. u Zbigniewa Bargielskiego, Pawła Mykietyna, Tadeusza Wieleckiego, Włodzimierza Kotońskiego, Jacka Grudnia, Eugeniusza Knapika, Krzysztofa Knittla, Jerzego Kornowicza, Magdaleny Długosz i Hanny Kulenty, której *Koncert na trąbkę i orkiestrę* skomponowany na radiowe zamówienie otrzymał najwyższą punktację na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów w roku 2003. Zamówienia radiowe były zazwyczaj podyktowane konkretnymi planami koncertowymi, tak samodzielnymi Polskiego Radia, jak i związanymi z projektami przygotowywanymi dla potrzeb międzynarodowych transmisji w ramach działań Europejskiej Unii Nadawców (EBU) czy wynikającymi ze współpracy Polskiego Radia z festiwalami Warszawska Jesień i Warszawskie Spotkania Muzyczne.

Podstawowym więc mechanizmem zamówień stała się w ostatnich latach akcja zamówień Związku Kompozytorów Polskich, realizowana z środków finansowych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz władz Warszawy, zawierająca najpierw 60 utworów na 60-lecie Związku, a ostatnio rozszerzona do około 90 partytur, wykonywanych m.in. na koncertach cyklu „Generacje" – w marcu 2011 odbywa się 14. koncert tej serii koncertowej – i proponowanych także innym polskim festiwalom. Cykl koncertowy „Generacje" organizowany jest przez ZKP, ZAiKS i Program 2 Polskiego Radia. Istotną rolę w polityce zamówień odgrywa Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" corocznie zamawiając serię utworów polskich i zagranicznych.

Jednocześnie zamówienia te stymuluje, choćby poprzez współpracę z rozgłośnią Deutschlandfunk w Kolonii, finansującą zamówienia kompozytorskie na koncert zespołu European Workshop for Contemporary Music (wcześniej: młodzieżowego zespołu polsko-niemieckiego działającego w efekcie współpracy festiwalu z Niemiecką Radą Muzyczną) u kompozytorów polskich (Wojciech Ziemowit Zych, Aleksandra Gryka, Marcin Bortnowski, Paweł Hendrich, Andrzej Kwieciński, Filip Matuszewski) czy zagranicznych, wskazanych przez festiwal – np. u Ukrainki Lubawy Sydorenko. Współpracuje też z Międzynarodowymi Wakacyjnymi Kursami Nowej Muzyki w Darmstadt projektem „Shared Spacer" w 2004 roku, incydentalnie z Donaueschinger Musiktage w ramach wspólnych zamówień (Klaus Huber, prawykonanie utworu *Quoo est pax?* w 2007), wpływa na zamówienia zagranicznych zespołów podczas festiwalu występujących (np. London Sinfonietta) lub instytucji zagranicznych (np. utwór Aleksandry Gryki przedstawiony podczas festiwalu w roku 2004 został zamówiony z inicjatywy festiwalu przez rząd francuski).

— — —

Warszawska Jesień w ostatniej dekadzie (2000–2010) złożyła zamówienia kompozytorskie u kompozytorów polskich i zagranicznych:

— 2000 – Aleksander Lasoń, Edward Sielicki, Martin Smolka (Czechy), Eugeniusz Popławski (Białoruś), Jewhen Stankowycz (Ukraina)
— 2001 – Martijn Padding (Holandia)
— 2002 – Osvaldas Balakauskas (Litwa)
— 2003 – Damian Ricketson (Australia)
— 2004 – Stanisław Krupowicz, Ewa Podgórska, Paweł Mykietyn
— 2005 – Dobromiła Jaskot, Krzysztof Knittel, Jarosław Kapuściński, Zaid Jabri (Syria – Polska), Eugeniusz Popławski (Białoruś), Lawrence Moss (USA)
— 2006 – Zbigniew Bagiński, Zbigniew Penherski, Anna Zawadzka-Gołosz
— 2007 – Szábolcs Esztényi, James Dillon (Szkocja) i Ewa Trębacz (zamówienia sfinansowane przez Instytut Adama Mickiewicza w ramach Roku Conrada), Martin Smolka (Czechy), Toshio Hosokawa (Japonia), Jerzy Kornowicz, Roman Berger, Onute Narbutaite (Litwa), Aleksander Lasoń, Lidia Zielińska (zam. sfinansowane przez Instytut Adama Mickiewicza w ramach Roku Conrada), Georg Friedrich Haas (Austria), Uros Rojko (Słowenia)
— 2008 – Krzysztof Wołek, Ramon Lazkano (Hiszpania), Ryszard Osada,

Bronisław Kazimierz Przybylski, Graciela Paraskevaidis (Argentyna – Urugwaj), Juan Manuel Abras (Argentyna), Michał Górczyński, Dobromiła Jaskot, Diego Román Martinem (Meksyk), Gabriel Paiuk (Argentyna)

— 2009 – Paweł Szymański, Eduardo Moguillansky (Argentyna), Aleksander Nowak, Per Norgaard (Dania), Mieczysław Litwiński, Karol Nepelski, André Werner (Niemcy), Aleksandra Gryka

— 2010 – Gordon Monahan (Kanada), Zygmunt Krauze, kolektyw kompozy torów norweskich z zepołem POING, Włodzimierz Kotoński, Marcin Bortnowski, Doina Rotaru (Rumunia), Marcin Stańczyk, Jarosław Kapuściński, Hanna Kulenty, Wojciech Ziemowit Zych, Jerzy Kornowicz.

— — —

Warto zauważyć, że rynek zamówień się poszerza, zastępując, czy wypierając niegdysiejszą praktykę Ministerstwa Kultury, będącą rodzajem stypendialnych „zakupów" bez troski o umieszczenie utworu na estradzie koncertowej. Pojawiły się więc zamówienia na dzieła operowe: Teatru Wielkiego – Opery Narodowej na utwory Pawła Mykietyna, Pawła Szymańskiego, Eugeniusza Knapika, Aleksandry Gryki, Agaty Zubel i Aleksandra Nowaka, aktywność na tym polu przejawiają także sceny operowe Wrocławia i Poznania (Tomasz Praszczałek – Prasqual) oraz Warszawska Opera Kameralna (Zygmunt Krauze, Bernadetta Matuszczak). Pojedyncze zamówienia są dorocznie programowane od 2005 roku przez krakowski Festiwal Muzyki Polskiej (Lasoń, Mykietyn, M. Górecki, Nowak, Kowalska, Papara). Pojawiły się także zamówienia kompozytorskie Fundacji Muzyki Aukso (m.in. Stanisław Krupowicz, Jacek Grudzień, Paweł Mykietyn), Instytutu Adama Mickiewicza (Mykietyn, Opałka, Rupociński) festiwali Wratislavia Cantans (Mykietyn), „Kodów" w Lublinie (Kościów, Wielecki, Szmytka), także seria zamówień kompozytorskich Filharmonii Narodowej i innych polskich zespołów filharmonicznych oraz zapowiedziane na 2011 rok zamówienia festiwalu „Sacrum – Profanum". ZAiKS oferuje około 40 stypendiów rocznie, twórczość kompozytorską stypendiuje też Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a także w ograniczonym zakresie miasto Warszawa.

— — —

— — —

— — —

— — —

Zespoły muzyczne Polskiego Radia

Zakres działań zespołów związanych z Polskim Radiem obejmuje serie koncertowe w Polsce i za granicą, nagrania archiwalne dla potrzeb Archiwum Polskiego Radia i produkcje fonograficzne realizowane zarówno dla wytwórni polskich, jak i zagranicznych.

Z Polskim Radiem etatowo związane są obecnie cztery zespoły:
— Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia (siedziba: Katowice); wcześniej: Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji, po rozdziale Radia i Telewizji – Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia; jako narodowa instytucja kultury od 2006 roku współfinansowana jest przez Polskie Radio, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz miasto Katowice.
— Polska Orkiestra Radiowa (siedziba: Warszawa)
— Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus" (siedziba: Poznań)
— Chór Polskiego Radia (siedziba: Kraków)

TABELA 1. **Liczba utworów polskich wykonywanych przez NOSPR** na koncertach, w ramach nagrań archiwalnych oraz nagrań emitowanych w Programie 2 Polskiego Radia w sezonach od 1998/1999 do 2008/2009

SEZON	KONCERTY		NAGRANIA ARCHIWALNE			Liczba godzin na antenie PR	PROGRAM 2	
	utwory ogółem	w tym polskie	czas w min.	utwory ogółem	w tym polskie		utwory ogółem	w tym polskie
2008/2009	153	65	444	16	12	236	~750	~ 650
2007/2008	187	68	469	20	13	225	770	700
2006/2007	177	85	618	35	28	235	980	796
2005/2006	214	73	310	14	12	222	851	687
2004/2005	130	50	527	22	21	267	859	654
2003/2004	164	73	255	10	6	243	721	506
2002/2003	197	41	457	23	17	165	489	348
2001/2002	215	60	456	25	17	138	446	296
2000/2001	231	59	596	35	30	90	199	129
1999/2000	215	48	432	29	21	82	185	111
1998/1999	155	55	333	22	21	88	203	133

TABELA 2. **Liczba i typ koncertów NOSPR/WOSPR** w poszczególnych sezonach od 1991/1992 do 2008/2009

SEZON	KONCERTY					
	ogółem	w tym poranki	eduka-cyjne	w Polsce [bez Katowic]	zagranicą	miejsca koncertów zagranicznych
NOSPR:						
2008/2009	45	5	6	14	4	Wielka Brytania 2, Niemcy i Czechy po 1
2007/2008	45	6	5	12	11	Niemcy 3, Rosja, Szwajcaria i Holandia po 2, Austria i Belgia po 1
2006/2007	45	5	6	14	4	Ukraina, Węgry, Czechy, Niemcy
2005/2006	51	4	2	11	24	Wielka Brytania 14, Szwajcaria 4, Niemcy 2, Chorwacja, Finlandia, Łotwa i Estonia po 1
2004/2005	44	5		13	14	Francja 7, Niemcy 6, Austria 1
2003/2004	48	5		19	12	Brazylia 3, Argentyna i Ukraina po 2, Niemcy, Czechy, Włochy, Francja i Urugwaj po 1
2002/2003	59	8			30	Wielka Brytania 16, Niemcy 8, Watykan i Czechy po 2, Hiszpania i Irlandia po 1
2001/2002	59	6			30	Japonia 15, Niemcy 10, Belgia 3, Słowacja i Austria po 1
2000/2001	58	5			20	Francja 10, Niemcy 8, Austria 2
1999/2000	65	6			39	Japonia 16, Wielka Brytania i Irlandia Płn. 15, Francja 4, Niemcy i Liban po 2
1998/1999	49	5			13	Niemcy 8, Francja 3, Liban 2
WOSPR:						
1997/1998	47	4			17	Niemcy 11, Hiszpania i Francja po 3
1996/1997	40	5			14	Niemcy 9, Dania i Turcja po 2, Holandia 1
1995/1996	65	4			44	Wielka Brytania i Niemcy po 15, Japonia 12, Hiszpania 2
1994/1995	36	5			17	Niemcy 10, Francja 6, Belgia 1
1993/1994	69	2			45	Wielka Brytania 19, Niemcy 18, Francja 4, Grecja i Brazylia po 2
1992/1993	64	5			40	Niemcy 19, Hongkong 8, Francja 3, Włochy 8 spektakli operowych i 2 koncerty
1991/1992	92	4			74	Japonia 18, Wielka Brytania 14, Włochy i Hiszpania po 12, Niemcy 7, Francja 5, Tajwan, Korea Płd. i Szwajcaria po 2

TABELA 3. **Koncerty NOSPR** w sezonach od 2000/2001 do 2008/2009 – liczba najczęściej wykonywanych utworów polskich kompozytorów

SEZON:	2000–2001	2001–2002	2002–2003	2003–2004	2004–2005	2005–2006	2006–2007	2007–2008	2008–2009
Penderecki			7	7	8		5	11	13
Lutosławski	6			12	12	9	4		7
H.M. Górecki	3	3	9	24			5		7
Karłowicz									6
Konieczny							6	12	
Szymanowski	10	4		3	7			9	
Kilar	12	7	6	13		41	19		
Moniuszko	3	8		6			3		
Malawski							2		
Bargielski							1		
Bruzdowicz							1		
Chopin	7						1		
Dębski							1		
Dziadek							1		
M. Górecki							1		
Haubenstock-Ramati							1		
Knapik		2					1		
Knittel							1		
Konowalski							1		
Kurpiński							1		
Meyer							1		
Moss							1		
Noskowski		4					1		
Panufnik			5						
Rubik		3							
Żeleński		2							

TABELA 4. **Nagrania NOSPR** w sezonach od 1998/1999 do 2008/2009 obecne na antenie Polskiego Radia – liczba najczęściej (od 10 nadań) odtwarzanych utworów polskich kompozytorów

SEZON:	1998–1999	1999–2000	2000–2001	2001–2002	2002–2003	2003–2004	2004–2005	2005–2006	2006–2007	2007–2008	2008–2009
Kilar				102	97	90	85	68	67	56	85
Szymanowski			13	33	29	32	49	27	68	60	61
Lutosławski	15		11	39	43	94	69	58	51	32	41
Baird				17	12		19	18	21	27	28
Panufnik				12	10		26	23	35	23	24
Spisak					13	23	29	37	21	34	22
Karłowicz		11	11	11	15	14	28	17	11	11	21
Penderecki				12	18	26		13	15	20	20
Paderewski				13			14	13	12	11	19
H.M. Górecki				12	19	38	43	17	20	12	18
Bacewicz	13					10	15	10		12	17
Moniuszko					15	12	11	22	39	27	17
Krenz								15	13	13	14
Szeligowski								15	13	20	14
Różycki					11	11	20	17	28	32	13
Perkowski							12	10		10	12
Noskowski						13	18	24	25	21	11
Malawski										14	11
Schaeffer											10
Moszkowski					12	12	19	11	34	20	
Kisielewski								18	18	13	
Szymański								10	14	13	
Serocki				12			12	18		12	
Szabelski							13		11	11	
Meyer					10	10				11	
Stachowski							10	11		10	
Wieniawski					16	15	25	14	20		
Elsner								13	19		
Chopin				10			13		15		
Grossman									13		
Bargielski									11		
Kulenty						10					
Fitelberg					12						
Knapik				13							

TABELA 5. **Liczba nagrań telewizyjnych NOSPR/WOSPR** w sezonach od 1991/1992 do 2008/2009

SEZON	LICZBA NAGRAŃ	PROGRAM TV
NOSPR:		
2008/2009	9	TVP Kultura
2007/2008	14	TVP Kultura, Telewizja Polonia
2006/2007	14	TVP 1, 3, TVP Kultura
2005/2006	18	TVP Kultura, Telewizja Polonia, TVP 3
2004/2005	28	Telewizja Polonia, TVP 2, TVP Kultura
2003/2004	25	TVP 1, 2, Telewizja Polonia
2002/2003	14	TVP 2, Telewizja Polonia
2001/2002	19	TVP 2, 3, Telewizja Polonia
2000/2001	14	TVP 2, Telewizja Polonia
1999/2000	32	TVP 2, 3, Telewizja Polonia
1998/1999	19	TVP 2, 3, Telewizja Polonia
WOSPR:		
1997/1998	30	TVP 1, 2, 3, Telewizja Polonia
1996/1997	29	TVP 1, 2, 3, Telewizja Polonia
1995/1996	16	TVP 1, 2, 3, Telewizja Polonia
1994/1995	25	TVP 2, 3, Telewizja Polonia
1993/1994	40	TVP 1, 2, 3, Telewizja Polonia
1992/1993	33	TVP 1, 2, 3, Telewizja Polonia
1991/1992	28	TVP 1, 2, 3

Działalność Polskiej Orkiestry Radiowej w Warszawie w latach 2001–2009:

— 2001

Liczba koncertów: 18 (w tym 3 na Litwie i 6 we Włoszech)
Wśród nagrań archiwalnych znalazły się m.in. prawykonania utworów na skrzypce i orkiestrę Karola Lipińskiego, odkrytych w bibliotekach niemieckich i specjalnie opracowanych do tego nagrania.

— 2002

Liczba koncertów: 21 (w tym 6 w Szwajcarii, po 1 w Hiszpanii i na Litwie)
W zestawie nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia znalazło się dokończenie nagrań utworów na skrzypce i orkiestrę Karola Lipińskiego, łącznie około 140

minut, w większości prawykonań, oraz pierwsze nagranie muzyki baletowej Aleksandra Tansmana *Bric a Brac*. Wydano 4 CD z nagrań orkiestry.

— 2003

Liczba koncertów: 19 (w tym 1 w Szwecji)

Podczas Festiwalu Muzycznego Polskiego Radia została wykonana operetka Stanisława Moniuszki *Beata*, w ramach Sezonu Koncertowego EBU przedstawiono słuchaczom prawie całej Europy *Te Deum* Kurpińskiego i *Litanię Ostrobramską* Moniuszki. Wydano 2 CD z nagrań orkiestry.

— 2004

Liczba koncertów: 30 (w tym 3 we Francji, w Cannes i Paryżu, 3 w Niemczech i 1 w Irlandii, w Dublinie)

Płyta Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyrekcją Wojciecha Rajskiego zawierająca *Koncerty skrzypcowe* Karola Lipińskiego otrzymała nominację do nagrody Fryderyka. Orkiestra nagrała wiele utworów polskich kompozytorów (Wielecki, Ścigalski, Maciejewski, Lipiński, Elsner i Haczewski), dokonała prawykonania opery Zygmunta Krauzego *Iwona księżniczka Burgunda*. Wydano 3 CD z nagrań orkiestry.

— 2005

Liczba koncertów: 30 (w tym 4 we Włoszech, 1 w Belgii, w Brukseli z okazji 25 lat Solidarności)

Trzy płyty Polskiej Orkiestry Radiowej otrzymały nominacje do nagrody Fryderyka. Polska Orkiestra Radiowa nagrywała wyłącznie muzykę polską (Perkowski, Dobrzyński, Kotoński, Lipiński, Nowowiejski i in.), uzupełniając zasoby Archiwum Polskiego Radia. Uczestniczyła w festiwalach Forum Lutosławskiego, Warszawskie Spotkania Muzyczne, Warszawska Jesień, Festiwal Muzyki Polskiej w Krakowie, XII Laboratorium Muzyki Współczesnej, a także w koncercie z okazji 60-lecia ZKP, w cyklu Generacje oraz jubileuszu 80. urodzin Włodzimierza Kotońskiego. Wydano 2 CD z nagrań orkiestry.

— 2006

Liczba koncertów: 16

Był to trudny rok dla Polskiej Orkiestry Radiowej (praca przez większą część roku bez dyrektora artystycznego, remont Studia Koncertowego Polskiego Radia). Pomimo tych problemów orkiestra wzięła udział w kilku festiwalach, podczas uroczystego koncertu wykonała utwory laureatów Konkursu Kompozytorskiego im. K. Serockiego, zorganizowała koncert pamięci Tadeusza Bairda w 25. rocznicę jego śmierci, dwukrotnie brała udział w koncercie z cyklu Generacje. Zostało wydanych 7 CD z nagrań orkiestry.

— 2007

Liczba koncertów: 33 (w tym 1 we Włoszech)

Płyta Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyrekcją Łukasza Borowicza z wiolonczelistą Dominikiem Połońskim otrzymała nagrodę Fryderyka za rok 2006. Dwie inne pozycje otrzymały nominacje do nagrody Fryderyka. Pierwszy sezon artystyczny pod kierunkiem nowego dyrektora Łukasza Borowicza został rozpoczęty koncertowym wykonaniem opery *Falstaff* Verdiego.

— 2008

Liczba koncertów: 37 (w tym 1 na Łotwie i 1 we Francji)

Orkiestra wzięła udział w następujących festiwalach: Festiwal Muzyczny Polskiego Radia, 12 Wielkanocny Festiwal im. Ludwiga van Beethovena, IV Festiwal Muzyki Polskiej w Krakowie, Festiwal Krzysztofa Pendereckiego, Warszawskie Spotkania Muzyczne, Festiwal Muzyczny w Łańcucie, Festiwal Muzyki Oratoryjnej „Musica Sacromontana" w Gostyniu, XI Festiwal Muzyki Filmowej w Łodzi, II Międzynarodowy Festiwal Sztuki Perkusyjnej „Crossdruming". Orkiestra pod dyrekcją Łukasza Borowicza rozpoczęła nagrania płytowe wszystkich utworów orkiestrowych Andrzeja Panufnika dla niemieckiej wytwórni cpo. Dwie opery w wykonaniu orkiestry ukazały się jako albumy CD – *Falstaff* Verdiego i *Lodoiska* Cherubiniego. Zostało zrealizowane pierwsze nagranie opery *Maria* Statkowskiego, wydane jako CD przez Polskie Radio w 2010 r.

— 2009

Liczba koncertów: 23 (w tym 2 w Seulu i 3 w Niemczech)

Orkiestra kontynuowała nagrania utworów symfonicznych Andrzeja Panufnika, rozpoczęła nagrania wszystkich koncertów skrzypcowych Grażyny Bacewicz, nagrała nieznane utwory Zygmunta Noskowskiego oraz słowiańskie arie operowe z Piotrem Beczałą i Mariuszem Kwietniem. Wszystkie te nagrania ukazały się lub ukażą się w następnych latach na płytach CD w koprodukcji z zagranicznymi wytwórniami – „cpo", Chandos, Sterling, Orfeo i Harmonia Mundi. Ponadto nagrana opera Grażyny Bacewicz *Przygoda króla Artura* została wydana na CD przez Polskie Radio we współpracy z Narodowym Instytutem Audiowizualnym. Inne CD wydane w 2009 to: *Arie i pieśni* w wykonaniu Artura Rucińskiego, *Berggeist* Louisa Spohra oraz „Ewa Podleś w Filharmonii Narodowej".

—

Liczba minut nagrań archiwalnych orkiestry dla Polskiego Radia w ww. latach *circa* 500 rocznie.

TABELA 6. **Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus”**
Utwory polskie nagrane w latach 1999-2010

KOMPOZYTOR	LICZBA UTWORÓW
Witold Lutosławski	5
Krzysztof Penderecki	5
Ignacy Jan Paderewski	5 [4 w aranżacjach na orkiestrę smyczkową Agnieszki Duczmal]
Grażyna Bacewicz	4
Andrzej Panufnik	4
Aleksander Tansman	4
Sławomir Czarnecki	3
Henryk Mikołaj Górecki	3
Krzysztof Meyer	3
Piotr Moss	3
Marek Stachowski	3
Zbigniew Bargielski	2
Tadeusz Kassern	2
Sebastian Krajewski	2
Aleksander Lasoń	2
Roman Palester	2
Elżbieta Sikora	2
Michał Spisak	2
inni	48
Łącznie utworów polskich kompozytorów	104

Koncerty i nagrania Chóru Polskiego Radia w Krakowie z muzyką polskich kompozytorów w latach 2000–2010:

— 2000

10 koncertów z utworami H.M. Góreckiego (5), Moniuszki (4), Meyera (2), Szymanowskiego (2), Pendereckiego, Palestra, Kilara, Łuciuka, Świdra, Fotka, Wiechowicza i in.; 3 sesje nagraniowe – pieśni wielkopostne i wielkanocne, Meyer *Te Deum*, *Wjelitschalnaja*, H.M. Górecki *Beatus Vir*, *Symfonia Kopernikowska*.

— 2001

8 koncertów z utworami Szymanowskiego (3), P. Łukaszewskiego (2), Meyera (2), Sydora (2), Koszewskiego (2), Paderewskiego, Jasińskiego, Świdra, Borkowskiego, Twardowskiego; 2 sesje nagraniowe – S. Wiechowicz *Pieśni mickiewiczowskie*, W. Lutosławski *Lacrimosa*, *Kolędy*.

— 2002

8 koncertów z utworami P. Łukaszewskiego, Jasińskiego, Nowowiejskiego, Moniuszki, Szymanowskiego, Małeckiego, Dziadka, Dębskiego i Meyera (prawykonanie polskie *Stworzenia świata*); 5 sesji nagraniowych – Nowowiejski *Msza Pasterska* (fragmenty), *Teka Białowieska*, *Missa pro pace*, *Psalm Ojczyzna*, Świder *Pieśni patriotyczne*, Moss *Kołysanka*, Maciejewski *Msza Pasterska*, kolędy polskie w opracowaniach Dobrzańskiego, Nowowiejskiego, Kurczewskiego i in.

— 2003

7 koncertów z utworami H.M. Góreckiego (7, w tym 1 prawykonanie), Pendereckiego (2), Moniuszki (2), Kurpińskiego, Elsnera, Szymańskiego; 6 sesji nagraniowych – Bujarski *Alleluja*, Gorczycki *Motety*, H.M. Górecki *Wisło moja Wisło szara*, *Szeroka woda*, *Przybądź Duchu Święty, Amen*, *Totus Tuus*, *Beatus Vir*, *Salve Sidus Polonorum*, Moniuszko *Chwalcie Pana*, *Psalm 137*, *Chór nocny aniołów stróżów*, *Ecce lignum crucis*.

— 2004

12 koncertów z utworami Kilara (5), Łuciuka (5), Moniuszki (3), H.M. Góreckiego (2, w tym 1 powtórzony), Nowowiejskiego (2, w tym 1 powtórzony), Sydora (2), Lutosławskiego, Tansmana, Koszewskiego, Meyera, Malawskiego oraz prawykonaniami utworów Blecharza, Borkowskiego, Farcinkiewicza, Kopczyńskiego, Łukaszewskiego, Nikodemowicza, Różyckiego; 6 sesji nagraniowych – Moniuszko *Msza Des-dur*, Penderecki *Stabat Mater* (cz. I), Szymanowski *Stabat Mater* (cz. II), H.M. Górecki *Pieśni kurpiowskie*, Malawski *Wierchy*, Nowowiejski *Psalm Ojczyzna*, Moniuszko *Ecce lignum crucis*.

— 2005
13 koncertów z utworami Pendereckiego (4, w tym 3 powtórzone), Sydora (4), Nowowiejskiego (2, w tym 1 powtórzony), Knittla (2), Koszewskiego (2), Góreckiego (1 powtórzony), Szymanowskiego, Elsnera, Meyera oraz prawykonaniami H.M. Góreckiego (2) P. Łukaszewskiego (2), Świdra (2), Grzeszczaka, Twardowskiego, Widłaka, Pstrokońskiej-Nawratil, Lasonia; 2 sesje nagraniowe – polskie pieśni historyczne i patriotyczne, Palester *Te Deum*.
— 2006
16 koncertów z utworami Pendereckiego (7, w tym 4 kilkakrotnie powtórzone), H.M. Góreckiego (4, w tym 1 powtórzony), Nowowiejskiego (4, w tym 1 kilkakrotnie powtórzony), Łuciuka (2), Konowalskiego, Sydora, Koszewskiego, Twardowskiego, Jasińskiego, Kilara, Knapika, Kowalskiego-Banasewicza; 5 sesji nagraniowych – Penderecki *Wymiary czasu i ciszy*, H.M. Górecki *Pieśni maryjne*, Elsner *Ave Maria*, P. Łukaszewski *Ave Maria*, Palester *Requiem*, Możdżer *Magnificat*, Kołakowski *Quem Quaeritis?*, Penderecki *Lacrimosa*, Kilar *Exodus*, utwory Rubika, Leśniaka, Koniecznego, Korcza, Szymaniuka, Nahornego, Fijałkowskiego.
— 2007
24 koncerty z utworami Pendereckiego (6, w tym 3 kilkakrotnie powtórzone), H.M. Góreckiego (5, w tym 4 powtórzone), Szymanowskiego (5, w tym 3 powtórzone), Kilara (3, w tym 2 powtórzone), Nowowiejskiego (2, w tym 1 kilkakrotnie powtórzony), Łuciuka, Sydora, Jasińskiego, Twardowskiego, Maciejewskiego, Moniuszki, Meyera, Lessela, Preisnera oraz prawykonaniami utworów P. Łukaszewskiego, Sydora (2), Świdra, Twardowskiego, Węcowskiego; 3 sesje nagraniowe – Szymanowski *III Symfonia „Pieśń o nocy”*, Twardowski *Pater Noster*, Mycielski *Liturgia sacra*.
— 2008
19 koncertów z utworami H.M. Góreckiego (11, w tym 2 powtórzone), Pendereckiego (9, w tym 5 powtórzonych), Maciejewskiego (2), Kilara (2), Nowowiejskiego (1 kilkakrotnie powtórzony), Zieleńskiego, Pękiela, Koszewskiego, Sydora, Twardowskiego, Paderewskiego, Statkowskiego i opracowaniami kolęd polskich (Rączkowski, Niewiadomski, Dobrzański, Botor, Kurczewski, Małecki, Koszewski, Maklakiewicz, Nowowiejski, Stuligrosz, Siedlik); 1 sesja nagraniowa – Wiechowicz *Kantata żniwna*, *Kołysanka*, *Kaczki*, *Pod kominem*, *Stuku puku*, *Przyleciał gołąbecek*, *Som som som w stawie rybecki*.

— 2009

16 koncertów z utworami Świdra (5), H.M. Góreckiego (4, w tym 2 kilkakrotnie), Pendereckiego (4, w tym 2 dwukrotnie), Twardowskiego (4, w tym 2 dwukrotnie), Moniuszki (2), Koszewskiego (2), Paderewskiego (2), Szymanowskiego, Maciejewskiego, Kilara, Pawluśkiewicza oraz prawykonaniami utworów Pendereckiego, P. Łukaszewskiego; 4 sesje nagraniowe – Krenz *Requiem*, Bacewicz *Przygoda Króla Artura*, P. Łukaszewski *I Symfonia*.

— 2010

10 koncertów z utworami H.M. Góreckiego (6), Pendereckiego (3), Moniuszki (2), Laksa, Świdra, Nowowiejskiego, Dobrzyńskiego; 2 sesje nagraniowe – Moss *Medytacje i psalm*, Laks *Bezdomna jaskółka*.

Antoni Beksiak

MUZYKA ALTERNATYWNA

Definicje

Według Grove Music Online[1] muzykę alternatywną „można zdefiniować jako opozycyjną wobec innych rodzajów muzyki". Termin ten zmienia znaczenie w zależności od miejsca, czasu i środowiska, w jakim występuje. Często wiązany jest z określonym stylem lub zjawiskiem: znamienne, że hasło *alternative music* w anglojęzycznej Wikipedii[2], dobrze odzwierciedlającej poczucie językowe szerszych grup melomanów, odsyła do *alternative rock*. Hasło Grove'a zakończone zostało następująco: „Do 1993 termin »alternatywny« paradoksalnie utrwalił się jako określenie stosunkowo spójnego stylu, który dominował w mainstreamie [muzyki pop]"[3].

W dzisiejszym polskojęzycznym dyskursie o muzyce rozmaitych stylów i „między-stylów", wobec chaosu terminologicznego związanego z przewartościowaniami w hierarchii sztuki, termin ten jest używany jako swoiste słowo-klucz w rozmaitych kontekstach. Jego najistotniejsze znaczenie wydaje się następujące (i w tym znaczeniu będę go używać w niniejszym tekście): nawiązując do słownikowego sensu wyrazu „alternatywny", rozumie się przezeń twórczość, która stanowić może kontrpropozycję wobec treści klasyfikowanych jako mainstream, aczkolwiek funkcjonuje w pokrewnym obszarze stylistycznym i charakteryzują ją wspólne inspiracje i podobne cele artystyczne. W tym sensie dla pop-rocka alternatywą będzie rock alternatywny, nie zaś na przykład nurt *field recordings*[4]. Charakterystycznym przykładem w polskim życiu muzycznym będzie zjawisko pod nazwą yass, alternatywne wobec polskiego jazzu. Muzyka alternatywna powstaje zwykle w poczuciu pewnego istotnego braku, wyczerpania, w opozycji wobec konserwatyzmu. Bardzo często wiąże się z brakiem możliwości przemówienia, wywołanym monopolizacją rynku i środków przekazu

przez koncerny i organizacje muzyków. Pozwala zaistnieć odrębnemu środowisku i ukazać inne, kontrastowe spojrzenie na rudymenty. Termin ten krzyżuje się z innymi określeniami, jak „podziemie", „off", „niezależny". Warto podkreślić, że oryginalny angielski termin *independent* (w skrócie indie) odnosi się do działalności wydawnictw płytowych niezwiązanych z czterema (obecnie) koncernami, zwanymi *majors*: EMI Group, Sony Music Entertainment, Universal Music Group i Warner Music Group. *Indie labels* niekoniecznie wydają muzykę postrzeganą jako alternatywna, niemniej oba określenia są historycznie powiązane.

Jak podaje Wikipedia, alternatywna jest muzyka „zaciekle obrazoburcza, antykomercyjna i antymainstreamowa"[5], ale określa się tym terminem także „możliwości dostępne dla konsumentów za pośrednictwem sklepów płytowych, radia, telewizji kablowej i Internetu"[6]. Odmiennie niż w przypadku kanonicznie muzykologicznego podziału na kompozytora i wykonawcę, obszary, o których piszę poniżej, z reguły reprezentowane są przez twórców wykonawców: w przypadku muzyków używających komputera realizują oni „elektronikę na żywo" za pomocą skrojonego według potrzeb narzędzia programistycznego, w przypadku muzyków stosujących swobodną improwizację – za sprawą „wyimprowizowywania" kompozycji. Sytuacja zbliża się do kanonu, gdy mamy do czynienia z komponowaniem dla zespołu wykonawczego, aczkolwiek przekaz treści muzycznych odbywa się w najrozmaitszy sposób, niekoniecznie za pośrednictwem papieru nutowego. Skrajnym przykładem jest *instant composition* („kompozycja błyskawiczna"), na przykład w postaci realizowanej przez Patryka Zakrockiego: kompozytor na żywo improwizuje fragmenty i podaje je jako materiał repetytywny poszczególnym głosom zespołu wokalnego[7].

W stronę poważnej muzyki współczesnej

Na potrzeby niniejszego raportu pragnę wyróżnić pewne szczególne pole twórczości, z zastrzeżeniem, że wyróżnienie to jest autorskie, wynikające z mojego odczuwania topografii stylistycznej, a także z intencji podsumowania pewnych procesów zachodzących w kulturze w związku z przewartościowaniami ostatnich dwóch dekad. Jednym z efektów tych przewartościowań jest postrzeganie współczesnej muzyki poważnej, zwłaszcza tej powstającej od lat 50. XX wieku, jako zjawiska w znacznym stopniu oderwanego od historycznej muzyki poważnej („od Bacha do Brahmsa"), zwanej dziś „klasyczną". Pojawiły się

środowiska słuchaczy i twórców, których droga edukacyjna nie wiodła od wykonywania Mozarta w dzieciństwie zgodnie z myślą Zoltána Kodálya, że kto nie uprawiał muzyki poważnej w dzieciństwie, ten nigdy jej już nie zrozumie[8]. Muzyka poważna XX wieku pojmowana jest raczej jako antyteza muzyki „klasycznej", zaś do bruityzmu Varèse'a i Stockhausena prowadzą najbardziej oddalone od popkultury, awangardowe odłamy heavy metalu albo ekstatyczny zgiełk big-bandów (post-)free-jazzu.

— — —

Przy czym należy podkreślić, że muzyka poważna jest silnie przywiązana do formalnych struktur (szkolnictwo muzyczne, dyplomy ukończenia studiów kompozytorskich, związki kompozytorów), wobec czego na jej kształt w życiu kulturalnym w dużym stopniu wpływają czynniki pozaartystyczne. Środowisko twórcze będące przedmiotem niniejszych rozważań jest z reguły (z zastrzeżeniem, o którym dalej) autodydaktyczne, zaś dzieło realizuje się przede wszystkim w sferze muzyki elektronicznej, co wynika z łatwego dostępu do narzędzi.

— — —

Warto w tym miejscu wspomnieć, że laptop stał się urządzeniem, w którym można zmieścić całe cyfrowe studio muzyki elektronicznej z jego wszechstronnością i możliwością nieograniczonej konfiguracji (środowiska Max/MSP[9] i wolne oprogramowanie PureData[10]). Po uzupełnieniu go odpowiedniej klasy kartą dźwiękową oraz ewentualnie kontrolerem MIDI (urządzeniem udostępniającym potencjometry i inne mechaniczne narzędzia sterujące przyporządkowane poszczególnym funkcjom oprogramowania) do dyspozycji mamy wszechstronny zestaw *live electronics*. Stąd pojawienie się kategorii *laptop musician* („muzyka laptopowego", „laptopowca"), które samo w sobie nie określa cech stylistycznych, zwykle jednak kojarzone jest z szeroko pojętą alternatywą. Skądinąd kompozytorzy muzyki elektronicznej również powszechnie używają komputerów typu laptop.

— — —

Korzenie tego zjawiska, charakterystycznego dla XXI wieku, tkwią w rozmaitych nurtach obrzeży popkultury: heavy metalu (death, doom, grind, thrash), ambient i drone music, noise, muzyce industrialnej, avant-rocku – nazw gatunkowych można wymieniać wiele, na gruncie stylów popkultury wyrasta dużo zjawisk eksperymentujących. Kluczowy jest moment estetycznego zbliżenia do obszarów współczesnej muzyki poważnej, odnalezienie wspólnych celów artystycznych i problematyki technicznej, rozpoznanie dorobku kompozytorskiego z jego historycznymi dokonaniami (bruityzm i industrializm futurystów,

muzyka elektroniczna począwszy od fal Martenota, tereminu i pierwszych eksperymentów Johna Cage'a). Proces ten jest odzwierciedleniem zjawisk pojawiających się w Europie Zachodniej, dla których kluczowym momentem było szersze zaistnienie medialne austriackiej wytwórni Mego Records około roku 2000 (płyta „The Magic Sound of Fenn O'Berg" Christiana Fennesza, Jima O'Rourke i Petera „Pity" Rehberga z roku 1999 i następne wydawnictwa). Przejawy „alternatywnej muzyki poważnej" zaczęto włączać w programy dotychczas wyłącznie środowiskowych festiwali muzyki współczesnej, co stało się symbolicznym przełamaniem „monopolu" jej twórców. Festiwal Alt+F4 przygotowany przez Centrum Nowych Form „Salvia" jako składnik pierwszego Międzynarodowego Spotkania „Turning Sounds" (pod kuratelą niżej podpisanego) ukazał w maju 2003 prężną grupę rodzimych twórców przynależących do opisywanego nurtu, któremu wówczas najczęściej nadawano nazwę *glitch* (usterka).

Twórczość takich artystów, jak: XV Parówek, Arszyn, Emiter, DJ Lenar, Wolfram, Robert Piotrowicz, Dawid Szczęsny, Anna Zaradny i Zenial rozgrywa się przede wszystkim w ramach działalności tych nielicznych klubów muzycznych, które włączają taką muzykę w zakres swojego repertuaru, oraz powoływanych w tym celu organizacji pozarządowych, które (nie bez sukcesów) starają się pozyskiwać środki ze źródeł państwowych i samorządowych.

Istnieje pewna liczba wyspecjalizowanych wytwórni fonograficznych, jak Monotype Records i Musica Genera (zajmujące się także improwizacją), pojedyncze tytuły pojawiają się w katalogach wytwórni fonograficznych o szerszym profilu (Bôłt, Lado ABC), najliczniejsze są jednak publikacje pod efemerycznymi etykietami i rozmaite „samizdaty" (płyty CD-R, kasety) o mikroskopijnych nakładach. Katalog wytwórni XVP prowadzonej przez Bartka Kalinkę *vel* XV Parówek liczy 74 pozycje, w tym liczne artystów zagranicznych[11]. Należy odnotować, że podobnie jak w przypadku jazzu (wytwórnie Gowi, Not Two) polskie wydawnictwa mają w katalogach wielu artystów zagranicznych, zaś rodzimi twórcy często publikują za granicą. Globalne współdziałanie artystów w opisywanej dziedzinie jest dziś faktem, a Polska pod tym względem nie gra roli aspirującej prowincji.

Obok wydawanych w minimalnych nakładach płyt kompaktowych (i sprzedaży plików w internecie, gdzie wiodący jest sklep serpent.pl), a także winylowych, atrakcyjnych jako przedmioty i mających audiofilskie konotacje, duże znaczenie

mają *netlabels*. Jak pisze Patryk Gałuszka: „Najbardziej znane *netlabele* [zagraniczne][–12] mają bardzo silną pozycję wśród artystów i słuchaczy darmowej muzyki, a niekiedy udaje im się zdobyć uwagę tradycyjnych mediów”[–13]. Znaczącą rolę odgrywa w Polsce wydawnictwo sieciowe AudioTong (ponad 50 pozycji katalogowych), które „awansowało” ostatnio do roli edytora płyt CD.

— — —

Podobnie jak w przypadku nowej twórczości kompozytorskiej, rozpoznanie krytyczne tego rodzaju muzyki jest nikłe, mimo stosunkowo licznych publikacji, powstających jednak w sposób oddolny, przy niewielkim zainteresowaniu zawodowych krytyków i badaczy. Piśmiennictwo jest wyjątkowo rozproszone i wymaga gruntownego przebadania. Nadto istotnym czynnikiem w tej dziedzinie jest nierzadki brak szerszej perspektywy autorów wobec opisywanych zjawisk – są to osoby mające wiedzę typu „wszystko o niczym”. Należy jednak wspomnieć o stałej, choć stosunkowo niewielkiej obecności dyskursu o muzyce alternatywnej w mediach poświęcających się nowym trendom w kulturze (jak „Fluid”, „Aktivist” i „Exklusiv”) za sprawą nielicznych autorów specjalizujących się w tej dziedzinie; okazjonalnie temat pojawia się w czasopismach ogólnokulturalnych. Wyjątkiem jest nieregularnie wydawane „Glissando”.

— — —

Sytuacja ta jest symptomatyczna dla gatunków sztuki, które nie wpisują się w mainstream, a nawet reprezentują wartości opozycyjne wymykające się utartym kryteriom wartościowania. W mniemaniu najszerszej publiczności pod hasłem „(poważna) muzyka współczesna” figuruje Krzysztof Penderecki, który od ćwierćwiecza zupełnie nie reprezentuje aktualnej problematyki muzyki współczesnej, a w innej perspektywie – Piotr Rubik gwarantujący regalia muzyki poważnej publiczności, dla której nawet Mozart jest zbyt wymagający. Mamy tu do czynienia ze swoistym zafałszowaniem obrazu. W przypadku opisywanych zjawisk jest to jednak jeszcze bardziej wyraźne niż w kręgu twórczości kompozytorskiej, która wszak dysponuje grupą formalnie wykształconych krytyków i strukturą odniesienia w postaci historii muzyki XX wieku. Stąd pozycja poszczególnych artystów w świadomości odbiorców bywa niezasłużenie wysoka, wypracowana metodami pozaartystycznymi, takimi jak działalność organizatorska, umiejętność autopromocji, współpraca z przedstawicielami innych dziedzin sztuki.

— — —

Obecność polskiej sceny w kulturze światowej manifestowana jest natomiast regularnym pojawianiem się recenzji płytowych w periodyku „The Wire”,

stanowiącym dla licznych nurtów alternatywy węzeł, *hub* pozwalający na wymianę informacji. Nie można jednak stwierdzić, że została ona w jakiś sposób rozpoznana jako zjawisko odrębne i wyraziste, tak jak stało się to w przypadku wspomnianej wyżej sceny wiedeńskiej za sprawą wytwórni Mego. Poza *casusem* Zbigniewa Karkowskiego, będącego *persona non grata* w polskim środowisku kompozytorskim, który cieszy się (nie)sławą guru muzyki *noise*, polska scena „alternatywnej muzyki poważnej" nie doczekała się postaci na miarę Fennesza, Alva Noto lub Otomo Yoshihide (abstrahując nawet od wartości artystycznej). Warto w tym miejscu dodać, że w stosunku do głównego nurtu muzyki współczesnej znanej z Warszawskiej Jesieni za alternatywne uważano wcześniej, zwłaszcza w dziedzinie muzyki elektroakustycznej, działania związane ze Studiem Eksperymentalnym Polskiego Radia, takie przedsięwzięcia, jak Niezależne Studio Muzyki Elektroakustycznej (1982–1984, z udziałem Andrzeja Bieżana, Krzysztofa Knittla, Stanisława Krupowicza, Mieczysława Litwińskiego, Andrzeja Mitana, Pawła Szymańskiego i Tadeusza Sudnika) i muzykę intuitywną (o czym dalej). Nowe, dzisiejsze pokolenie awangardystów przybyło skądinąd, jednak w polskim środowisku muzyki współczesnej odkryło dla siebie właśnie Bohdana Mazurka, Eugeniusza Rudnika, Zdzisława Piernika i inne dokonania spychane na nocne koncerty Warszawskiej Jesieni.

— — —

Starając się ocenić wyniki spotkania środowisk formalnie i nieformalnie wykształconych twórców muzyki współczesnej, należy zauważyć ostrożne, nacechowane nieufnością i powściągliwością zbliżenie. Na festiwalach organizowanych przez środowisko kompozytorskie alternatywa jest raczej nieobecna lub „źle" obecna – za sprawą środowiskowego zamknięcia i zafałszowań obrazu. Także powoli, ale konsekwentnie, repertuar ze środowiska akademickiego włączany jest w programy zdarzeń alternatywnych – zdarzają się wykonania utworów takich twórców, jak Alvin Lucier, Cornelius Cardew i współtwórcy Studia Eksperymentalnego przez wykonawców z odmiennych środowisk (działalność grupy związanej obecnie z Fundacją 4.99). Zarówno w przestrzeni realnej, jak i wirtualnej trwa dyskurs, mający nierzadko silnie zantagonizowany charakter, co nie oznacza bynajmniej, że – na przykład – większość młodego środowiska kompozytorskiego w Polsce jest świadoma działań kolegów „zza miedzy".

— — —

— — —

— — —

Swobodna improwizacja

Swobodna improwizacja – może warto przypomnieć – jest ideą twórczą powstałą na skrzyżowaniu konsekwencji freejazzowych przełomów lat 60. oraz dokonań twórczości kompozytorskiej drugiej połowy XX wieku, w szczególności w jej aspekcie antydeterministycznym, będącym reakcją na serializm totalny. Jej bohaterem jest wykonawca, który – solo lub wspólnie z partnerami – dokonuje *wyimprowizowania* dzieła muzycznego w czasie rzeczywistym. W archetypicznym ujęciu Dereka Baileya obywa się to bez wcześniej powołanych zespołów, za sprawą spotkań bez prób, bez ustaleń – spontaniczny akt twórczy i towarzysząca mu niepewność dają niepowtarzalne, jednorazowe dzieło. Idealistyczny koncept „improwizacji nieidiomatycznej" Baileya zakłada wyzbycie się skłonności do spójności stylistycznej w improwizacji (i reguł improwizacyjnych, jakie dany styl narzuca) i zastąpienie jej kreowaniem w oparciu o „czystą" wrażliwość muzyczną na podstawie równouprawnionych elementów wiedzy muzycznej, jakimi każdy z muzyków dysponuje[14]. Toteż istotne jest odróżnienie jej od jazzu, zwanego w piśmiennictwie „muzyką improwizowaną", który przypisać należy do improwizacji idiomatycznej.

Wolna improwizacja ma fundamentalne związki ze współczesną twórczością kompozytorską ze względu na eksplorowany obszar materiału (w szczególności sonorystycznego), modele narracyjne i mikrostrukturalne, zbieżne podstawy ideologiczne, aczkolwiek znajduje się w opozycji wobec przeważającego obszaru strategii twórczych dyplomowanych kompozytorów, zwłaszcza w Polsce.

Swobodna improwizacja realizuje się w rozmaitej relacji do wytycznych Baileya zarówno pod względem stylistycznym, jak warsztatowym: mariaże z elementami komponowanymi, zwłaszcza w przypadku większych składów, wykorzystywanie genetycznych związków z free-jazzem. Warto zauważyć, że aczkolwiek pierwsza fala improwizatorów (lata 70.) posługiwała się jazzowym instrumentarium i pewnymi reliktami gatunku, druga (lata 90.) to tryumf instrumentarium elektronicznego i rozmaitego rodzaju „przedmiotów dźwiękowych" z ich możliwościami sonorystycznymi, zwłaszcza tych niepodlegających komputerowemu sterowaniu: gramofony, syntezatory analogowe, magnetofony szpulowe gwarantują artystyczne wyzwanie i unikalność aktu twórczego. Środowisko swobodnej improwizacji jest w Polsce skromne, jako że nurt ten nie został doceniony przez instytucje muzyczne – wśród nielicznych wyjątków jest festiwal Ad Libitum

organizowany przez Fundację Polskiej Rady Muzycznej. Wiedza promieniuje przede wszystkim z niezależnych ośrodków, przyciągając słuchaczy i inspirując muzyków. Spektakularnym przykładem jest festiwal Musica Genera (Szczecin 2002–2008, Warszawa 2009), który przedstawił polskiej publiczności wielu wybitnych twórców tego nurtu, aranżował unikalne spotkania artystyczne i badał powiązania improwizacji z kompozycją, instalacjami dźwiękowymi i obrazem. Do Szczecina zjeżdżali się z całego kraju muzycy, obserwatorzy, krytycy, aczkolwiek działania pod tym szyldem były bardzo wybiórcze, jeśli chodzi o polskie środowisko improwizatorów. Aktywnie wprowadzali muzyków w obszar wolnej improwizacji Michał Libera i Krzysztof Trzewiczek pod szyldem „plain" (Warszawa), skupiając się na organizowaniu warsztatów i sesji improwizowanych. Spadkobiercą tych działań jest Fundacja 4.99.

Wiele zagadnień dotyczących funkcjonowania improwizacji w mediach, na rynku muzycznym, w programach festiwali muzycznych jest zbieżnych z sytuacją wyżej opisanej „alternatywnej muzyki poważnej". Obszary te pokrywają się w dużym stopniu pod względem personalnym, choć predyspozycje i temperamenty improwizatora i kompozytora z pewnością nie są tożsame. Symboliczną postacią środowiska jest Zdzisław Piernik, legendarny wynalazca technik artykulacyjnych na tubę, którego Zespół Muzyki Intuicyjnej (Andrzej Bieżan, Wojciech Chyła, Jacek Malicki) przecierał szlaki niemal 40 lat temu – nieskutecznie, można rzec – na Warszawskiej Jesieni. Chętnie zapraszany jest do współpracy przez młodych improwizatorów. Swobodna improwizacja przewijała się w rozmaitych odsłonach i punktowych przejawach przez okres czterech dekad, trudno jednak mówić o jej zarysowaniu się w polskim życiu muzycznym z racji braku rozpoznania w roli odrębnego nurtu przed pojawieniem się specjalistycznych festiwali po roku 2000.

Twórca poza hierarchią

Na Zachodzie interesującym zjawiskiem, związanym z przekształceniami w hierarchii sztuk, jest pojawienie się postaci „twórcy totalnego" – artysty, który z równym sukcesem artystycznym działa w obszarze zbliżonym do muzyki rozrywkowej (w szczególności w ramach kultury klubowej), jak w najbardziej „ambitnych" dziedzinach muzyki awangardowej, nierzadko zresztą przybywając z okolic tej pierwszej. Można rzecz jasna przywołać postaci na przykład

Krzesimira Dębskiego, Edwarda Pałłasza, a nawet Witolda Lutosławskiego. Kompozytorzy tacy starali się jednak tworzyć raczej artystyczną piosenkę w ramach konwencji mainstreamowej popkultury (co, rzecz jasna, miało nieco inne znaczenie w czasach PRL), czego najbardziej wymownym przykładem może być *Dumka na dwa serca*[–15]. Opisywani w tej części twórcy nierzadko są autodydaktami, którzy pobierali nauki z dziedziny kompozycji współczesnej (jak Patryk Zakrocki u Bogusława Schaeffera), lub dyplomowanymi kompozytorami, którzy od młodości poruszają się w sferze muzyki alternatywnej (mieszkający od kilku lat w Polsce Arturas Bumšteinas). Kwestia formalnego wykształcenia nie jest tu kluczowa, łączy ich natomiast działanie w sferze intensywnych poszukiwań twórczych, w odróżnieniu od prób wpisania się w konwencjonalne oczekiwania publiczności (niezależnie o jakim gatunku mówimy).

Za obiekt szkicowego studium przypadku obrałem Piotra Zabrodzkiego *vel* Mista Pita. Urodzony w 1982 roku Zabrodzki jest klasycznie wykształconym pianistą, absolwentem PSM II stopnia im. Chopina w Warszawie, ale używa także gitary basowej, kontrabasu, perkusji. W roli wokalisty i „klawiszowca" współtworzy zespół Senk Że/Cinq G/5G, należący do klubowego, tanecznego nurtu ragga/dancehall, oraz liczne przedsięwzięcia pokrewne. Gra w stałych zespołach soulowych wokalistek sióstr Przybysz (niegdyś tworzących grupę Sistars), Natalii „Natu" i Pauliny „Pinnaweli", współpracuje z Martą Kossakowską *vel* „Mariką", wokalistką reggae/soul. Z inną kluczową postacią alternatywy, Bartoszem Weberem *vel* Baabą, nagrał dwie płyty „czerpiące z fake-jazzu w stylu Lounge Lizards"[–16]. Z gitarzystą Janem Pęczakiem, saksofonistą Marcinem Gańko i perkusistą Hubertem Zemlerem jako Blast Muzungu postmodernistycznie przeskakuje pomiędzy stylami – w duchu Naked City Johna Zorna, od country po metal. Ze Zdzisławem Piernikiem nagrał urozmaicony album, na którym intrygująco wykorzystuje sonorystyczne możliwości tubisty przy udziale Zemlera i skrzypka Wojciecha Kondrata. Zabrodzki z równą swadą gra free-jazz, wolną improwizację, bruitystyczną elektronikę, radykalny metal, swobodnie i twórczo żongluje stylami (niekoniecznie w duchu surkonwencjonalizmu).

Instalacje, multimedia, interakcje

W polskiej perspektywie to bardzo ciekawy temat – nie z powodu szczególnego bogactwa, a jako studium twórczości „bezpańskiej", niemającej w kraju tradycji i funkcjonującej pomiędzy środowiskami. Dobitnie ukazała to wystawa „Inwazja dźwięku. Muzyka i sztuki wizualne"[–17], na której poza nielicznymi wyjątkami (najbardziej spektakularny był *Wideokwartet* Christiana Marclaya) pokazano dzieła, w których muzyka stanowiła przede wszystkim źródło symboli i skojarzeń, nieodnoszące się jednak do jej substancji, albo też dźwięk pełnił funkcję podobną, jak w przypadku – by tak rzec – maszyny przemysłowej. Tego rodzaju działania wykraczają w moim przekonaniu poza zakres niniejszego raportu. Po drugiej stronie plasują się liczne niefortunne przedsięwzięcia Warszawskiej Jesieni, których przypadkowość składam na karb przede wszystkim niechęci do współpracy z zewnętrznymi specjalistami w tej dziedzinie[–18]. Wyróżniał się *in plus* program poświęcony Chopinowi, włączony do festiwalu w roku 2010, we współpracy z Centrum Sztuki WRO.

Polskie środowisko twórcze zainteresowało się tym nurtem już u jego zarania. Bezpośrednio po pierwszych poszukiwaniach Stockhausena w dziedzinie „muzyki do zwiedzania"[–19] (przedsięwzięcia seminaryjne z dziedziny kompozycji zbiorowej w Darmstadt: *Ensemble* w 1967 i *Musik für ein Haus* w 1968) temat podjął Zygmunt Krauze (*Kompozycja przestrzenno-muzyczna* z 1968, z udziałem architekta wnętrz Teresy Kelm i rzeźbiarza Henryka Morela). Działania tego rodzaju przewijają się okazjonalnie przez programy rozmaitych festiwali muzyki współczesnej i galerii sztuki. Znajdziemy je zarówno w dorobku twórców „alternatywnych", jak środowiska kompozytorskiego. Niemniej nie można mówić o ugruntowanej obecności tego nurtu w polskiej sztuce, podobnie jak w przypadku swobodnej improwizacji. Dzisiejszy stan rzeczy odbija rozproszenie zjawiska. Zdarzenia z tej dziedziny są stosunkowo liczne, jednak wymagają daleko idących badań, które pozwolą zdiagnozować dziedzinę, a także umiejscowić ją na mapie sztuk.

Jako przykład chciałbym przywołać działania w ramach obchodów Roku Chopina, o których miałem przyjemność pisać na zamówienie Biura Obchodów „Chopin 2010"[–20]. W Krakowie stanęły cztery instalacje Aleksandra Janickiego pod nadtytułem *Chopin w mieście*, w Warszawie zrealizowano wspomniany podprogram Warszawskiej Jesieni (Paweł Janicki, Jarosław Kapuściński, Wiesław

Michalak, Gordon Monahan, Józef Robakowski) i *Fryderyk Chopin. Ciennik osobisty* ze ścieżką dźwiękową Sławomira Kupczaka (pod kuratelą niżej podpisanego). W Radomiu MCSW „Elektrownia" zrealizowało dwie instalacje Grzegorza Rogali, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi *Projekt polimedialny „Cóż po Chopinie..."* z udziałem m.in. Krzysztofa Knittla, Dobromiły Jaskot, Jacka Partyki, Marcina Stańczyka, Marty Śniady i Artura Zagajewskiego, zaś CSW „Znaki Czasu" w Toruniu zorganizowało festiwal „Chopin – Pole Widzenia/ Pole Słyszenia" obejmujący obszary „muzyki współczesnej i animacji (Jarosław Kapuściński), sfery DVJ[21] (Antistatic Family, An On Bast), muzyki elektronicznej i akustycznej (Rafał Kołacki, Jacek Doroszenko) czy instalacji interaktywnej (Ksawery Kaliski)"[22]. Z kolei przedsięwzięcie *Fragile Boredom* Fundacji „No Local" obejmowało ekspozycję prac Erika Büngera, Lawrence'a Englisha, Pawła Kulczyńskiego i Anny Zaradny w Krakowie i Bytomiu.

— — —

Ośrodkiem, który najbardziej konsekwentnie poświęca się tego rodzaju działaniom, jest Festiwal „Audio Art", prowadzony od 1993 roku przez Marka Chołoniewskiego, kuratora i artystę będącego bodaj największym polskim autorytetem w tej dziedzinie. Festiwal anonsuje się następująco: „Audio Art jest eksperymentalną i postmodernistyczną sztuką przełomu wieków. Audio Art to integracja sztuk wizualnych z dźwiękowymi. Audio Art występuje w formie koncertów, performance i instalacji". Odbywa się w Krakowie[23], obejmuje jednak gościnne wizyty w innych miastach, a także siostrzane przedsięwzięcia pod tą samą nazwą, na przykład w Warszawie[24].

— — —

Ostatnie lata przyniosły zwiększone zainteresowanie rozmaitych „poszukujących" festiwali nurtem instalacji dźwiękowych, performance i multimediów, który – jak można domniemywać – postrzegany jest jako przynoszący pewien prestiż związany z galeryjną „sztuką wysoką", choć oczywiście również jako ciekawe pole twórczych poszukiwań. Zwiększa się jego udział w programach takich festiwali, jak Musica Genera (Szczecin, Warszawa, obecnie zawieszony), Unsound (Kraków) i Warsaw Electronic Festival, a także przynależnych popkulturze Off Festival (Konurbacja Śląska) i Open'er (Trójmiasto).

— — —

Warto dodać, że popularnym zjawiskiem jest dodawanie tzw. wizualizacji do muzyki autonomicznej, co zdarza się we wszystkich obszarach kultury. Należy jednak odróżnić je od świadomej współpracy kompozytorów z artystami wizualnymi: chodzi tu bowiem o przydanie „atrakcyjności" muzyce, która, zdaniem

organizatorów, nie jest w stanie wystarczająco zainteresować publiczności. Częstym inspiratorem takich rozwiązań jest Telewizja Polska. Charakterystyczny pod tym względem był Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego w roku 2006 (organizowany przez Polskie Wydawnictwo Audiowizualne), podczas którego wszystkim utworom towarzyszyły filmy i związane z tym niedogodności techniczne[25]. Także ta dziedzina wymaga badań i rozpoznania wartości autonomicznych. Wspomnianemu wyżej rozdźwiękowi między środowiskami próbują zapobiegać takie inicjatywy, jak trwająca od kilku lat współpraca Studia Komputerowego Akademii Muzycznej w Łodzi z Wydziałem Edukacji Wizualnej Akademii Sztuk Pięknych tamże.

Nowe obszary edukacji, nowe narzędzia dydaktyczne

Analizując kształt życia muzycznego odzwierciedlający przemiany strukturalne – będące jednym z tematów niniejszego raportu – należy rozpoznać także nową sytuację w dziedzinie edukacji muzycznej. Wcześniej podział na artystów samouków i formalnie wykształconych przebiegał z grubsza według podziałów gatunkowych i „warstw" sztuki. Kompozytorzy i wykonawcy muzyki poważnej posiadali dyplomy ukończenia szkół muzycznych; przekaz bezpośredni, metoda „peer-to-peer", autodydaktyzm był domeną „oddolnej" muzyki rozrywkowej (rocka) i muzyki tradycyjnej. Nie rozwijając ponad potrzeby tego tematu, należy zwrócić uwagę, że wspomniane wyżej przewartościowania determinują zmiany także w tej dziedzinie. Muzycy formalnie wykształceni oddają się gatunkom tradycyjnie będącym domeną samouków. Samoucy, dzięki nowym narzędziom twórczym, sięgają po coraz ambitniejsze zadania z dziedziny muzyki elektronicznej, ale także instrumentacji, a nawet posługiwanie się dużymi składami instrumentalnymi.

Przy burzliwym wzroście popularności danego zjawiska powstają intensywne sieci wymiany doświadczeń, które owocują nieformalnymi metodami edukacyjnymi. W maju 2002 Patryk „TikTak" Matela założył serwis internetowy poświęcony bitboksowi Zegar TikTaka. Witryna do roku 2008 zanotowała ponad 600 000 odwiedzin[26], liczni zagraniczni artyści tego nurtu powołują się nań jako na jedno z pierwszych internetowych źródeł. Pomiędzy rokiem 2002 a grudniem 2005, kiedy niżej podpisany miał przyjemność być świadkiem

konkursu Wielka Bitwa Warszawska, bitboks zyskał światowy poziom techniczny, z licznymi przedstawicielami śmiało konkurującymi na międzynarodowej scenie, a przedstawiciele wielu dziedzin wykonawstwa w Polsce mogliby mu pozazdrościć tempa wzrostu i wirtuozerii. Jest to wynik intensywnej, ogólnoświatowej współpracy społeczności bitbokserów, tysięcy pomysłowych twórców wynajdujących rozmaite techniki i publikujących autorskie materiały instruktażowe w internecie (w postaci tzw. *tutorials*) w ramach Sieci 2.0[27]. Niebagatelny też jest element rywalizacji, kanalizowany intensywną oddolną pracą organizatorską, jak w przypadku wspomnianych, zaczerpniętych z hip-hopu „bitew" (*battles*), swoistego odpowiednika konkursów wykonawczych w muzyce poważnej.

— — —

Bitboks zapożyczył i wypracował ogromną paletę technik wokalnych, których źródła tkwią w całej kulturze światowej, w kulturach etnicznych, językach (przerysowana artykulacja głosek), dziecięcych zabawach, rozmaitych nurtach wokalistyki. Bogactwo i wszechstronność bitboksu opiera się na rozdzieleniu trzech źródeł dźwięku: strun głosowych i fałszywych strun głosowych (z ich funkcją rytmiczną uzależnioną od pracy płuc), języka (dźwięki w rodzaju mlasków – to termin fonologiczny) oraz warg, przy czym te dwa ostatnie uniezależniono od respiracji. Ponadto na bitboksowy słownik składają się liczne techniki koartykulacyjne i specjalne.

— — —

Przykład ten, zapewne najbardziej spektakularny, jest symptomem stanu rzeczy w zakresie nieformalnej edukacji muzycznej. Zainteresowany znajdzie dziś szczegółowe merytoryczne informacje na temat bardzo licznych zagadnień sztuki dźwięków. Oczywiście zasoby sieci nie są wolne od przekłamań, co bywa przedmiotem histerycznych ataków przedstawicieli środowiska pedagogicznego. Uogólniając jednak, przekłamania pokutują także w środowisku nauczycieli zgodnie z teoriami na temat funkcjonowania ludzkiego umysłu[28] – proszę uświadomić sobie, co do niedawna przeciętny nauczyciel szkoły muzycznej drugiego stopnia miał do powiedzenia na temat wykonawstwa muzyki baroku. Przy odrobinie zdrowego braku zaufania i sumienności w poszukiwaniach „oddzielenie ziarna od plew" nie jest w sieci niemożliwe.

— — —

W internecie bogato reprezentowana jest zwłaszcza muzyka elektroniczna, jako że komputer stał się podstawowym, dostępnym niemal każdemu instrumentem muzycznym naszych czasów. Środowiska programistyczne, takie jak wspomniane Max/MSP i PureData, pozwalają na praktyczne eksperymentowanie z kluczowym

materiałem muzyki elektronicznej, na przykład z budową syntezatora modularnego dokładnie według opisu z podręcznika Włodzimierza Kotońskiego[29]. Jest to wolne oprogramowanie, dostępne nieodpłatnie na specjalnie w tym celu opracowanych licencjach gwarantujących maksymalizację dostępności, a tworzone przez społeczności wolontariuszy i pracowników opłacanych z dotacji.

— — —

W odróżnieniu od sytuacji sprzed na przykład 10 lat ruch *open source* miał silny wpływ na światowy rynek oprogramowania i obecnie ogromna liczba narzędzi programistycznych do tworzenia muzyki ma swoje bezpłatne wersje, począwszy od edytora plików audio Audacity, poprzez niezliczone „wtyczki" – podprogramy spełniające pojedyncze funkcje – oraz wirtualne instrumenty, po *digital audio workstations*, jak Ardour i RoseGarden, oraz środowiska programistyczne, w tym Csound/Cecilia, Processing, SuperCollider z możliwością rozszerzania o elementy sprzętowe (platforma Arduino).

— — —

Oprogramowanie komercyjne, ze względu na możliwość zaangażowania znacznych środków inwestorskich, nierzadko wygrywa pod względem funkcjonalności, jakości, stabilności i dokumentacji, niemniej wolne oprogramowanie śmiało konkuruje w zakresie kreatywności. Jego obecność wymusiła także zmiany w cennikach producentów oprogramowania – znakomite wszechstronne narzędzie, zwłaszcza do tworzenia i wykonywania na żywo muzyki o regularnym pulsie, Ableton Live, jest dziś dostępne w wersji nieco okrojonej mniej więcej za 250 zł[30].

— — —

Możliwości oprogramowania muzycznego są bardzo szerokie i bynajmniej nie ograniczają się do „muzyki elektronicznej" w wąskim znaczeniu. Bogate zasoby próbek instrumentów akustycznych, *physical modelling synthesis*[31], i urozmaicone możliwości kształtowania artykulacji pozwalają na docelową pracę z materiałem do złudzenia przypominającym brzmienie „żywych" instrumentów lub przygotowywanie kompozycji do wykonania przez instrumentalistów. Trudno dziś bagatelizować możliwości, jakie w roli narzędzia edukacyjnego daje komputer wzbogacony o społecznościowe zasoby sieci. Wiele jest także propozycji dla najmłodszych, by wspomnieć wolne oprogramowanie systemu Sugar[32] opracowane dla przedsięwzięcia One Laptop Per Child[33]. Natomiast stopień rozpoznania tej oferty i jej wykorzystania w polskim szkolnictwie wydaje się minimalny.

— — —

1. www.oxfordmusiconline.com, dostęp 28 lutego 2011.
2. en.wikipedia.org, dostęp 28 lutego 2011.
3. Przyp. aut.
4. „Nagrania terenowe” – nurt obejmujący przede wszystkim rejestrowanie pejzażu dźwiękowego.
5. Larry Starr, Christopher Waterman *American Popular Music. From Minstrelsy to MTV*, Nowy Jork 2003, Oxford University Press, s. 430. Za: en.wikipedia.org, hasło: a*lternative rock*, dostęp: 27 lutego 2011.
6. *ibid*., s. 430.
7. Warsztat Zakrockiego podczas Spotkania Wokalnego „Gębofon 2008.2”, 3 sierpnia 2008, klub Plan B, Warszawa.
8. „U większości dzieci z powodu niedorozwoju instynktu muzycznego zmysł ten [muzyczny] stopniowo zanika i gros ludzi przechodzi przez życie bez muzyki, nawet nie podejrzewając, co straciło. Wielu jednak odkryje to wówczas, kiedy jest za późno”. Zoltán Kodály *Muzyka w przedszkolu*, w: *O edukacji muzycznej. Pisma wybrane*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Węgierski Instytut Kultury, Warszawa 2002, s. 72.
9. www.cycling74.com, dostęp 27 lutego 2011.
10. www.puredata.info, dostęp 27 lutego 2011.
11. xvp.pl, dostęp 28 lutego 2011.
12. Przyp. aut.
13. Patryk Gałuszka *Biznes muzyczny. ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Warszawa 2009, Wydawnictwo Placet, s. 276.
14. Por.: Derek Bailey *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, [b.m.] 1993, Da Capo Press, s. xi-xii.
15. Krzesimir Dębski *Ogniem i mieczem* Vol. 1 + Vol. 2, EMI Music Poland 2006.
16. Łukasz Iwasiński (i in.) *Alternative music* w: *Music in Poland, a Guide 2010*, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2010.
17. Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Warszawa 7 kwietnia – 2 sierpnia 2009.
18. Pisałem o tym wielokrotnie w relacjach z Warszawskiej Jesieni, przede wszystkim na łamach „Ruchu Muzycznego”.
19. Terminu tego używam za Krystyną Tarnawską-Kaczorowską, *Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 133.
20. Antoni Beksiak *Sygnał zwrotny* w: *Rok Chopinowski 2010. Impresje – świadectwa – ludzie*, Biuro Obchodów Chopin 2010, Warszawa 2011.
21. DVJ – didżej posługujący się zarówno materiałem audio, jak wideo (przyp. aut.).
22. csw.torun.pl, dostęp: 10 marca 2011.
23. www.audio.art.pl, dostęp: 10 marca 2011.
24. www.ptmw.art.pl/?page_id=102, dostęp: 10 marca 2011.
25. Budzi natomiast poważne wątpliwości okoliczność, że Wydawnictwo [Polskie Wydawnictwo Audiowizualne], rejestrując wszystkie koncerty na wideo, postanowiło „upiększyć” utwory naiwnymi wizualizacjami (dobrze wprawdzie, że raczej statycznymi), choć kompozytor, jak pisze w programie Maciej Drygas, „uważa, zresztą słusznie, że muzyka jest tworem

abstrakcyjnym, nie niesie ze sobą konkretnych znaczeń, a dołączona do obrazu, przenika treścią filmu". W każdym razie konieczne było zamykanie oczu. Nie można było natomiast zamknąć uszu na donośny szum, a chwilami terkot urządzeń świetlnych i innych potrzebnych telewizji, w niektórych momentach w y j ą t k o w o d o k u c z l i w y. Pytanie: skoro już trzeba, czy nie można było „wzbogacić" nagrań w postprodukcji? Trzeba nas było tym katować? Antoni Beksiak *Szymańskiego portret zamglony*, Odra 3/2007 (wersja autorska).

26. Dane od autora strony.
27. „Termin Sieć 2.0 wiąże się z aplikacjami sieciowymi nakierowanymi na użytkownika, które ułatwiają uczestnictwo w wymianie informacji i współdziałanie w obrębie sieci ogólnoświatowej". en.wikipedia.org, dostęp: 6 marca 2011, tłumaczenie własne.
28. „Osobne miejsce należy się koncepcji kultury jako zespołu form symbolicznych E.[rnsta] Cassirera, na gruncie której mit rozumiany jest jako jedna z form świadomości, egzystująca do dnia dzisiejszego i służąca organizacji takich pojęć, jak czas, przestrzeń itp. Inaczej mówiąc, mit to szczególny światopogląd, pewien typ myślenia – w odróżnieniu od innych symbolicznych form działalności (sztuka, nauka, literatura)". Michał Waliński *Mit – myśl pierwotna – refleksja mityczna*, www.scribd.com/doc/45587199/, dostęp: 6 marca 2011, pierwodruk w: „Literatura Ludowa" nr 2/1973, s. 21–36.
29. *Muzyka elektroniczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, rozdział III: *Studio syntezatorowe*.
30. Dane z początku 2010.
31. „Physical modelling synthesis oznacza metody generowania fali dźwiękowej, które wyliczają ją za pomocą modelu matematycznego [...] opisującego fizyczne źródło dźwięku, zwykle instrument muzyczny". en.wikipedia.org, hasło: *Physical modelling synthesis*, dostęp: 7 marca 2011, tłumaczenie własne.
32. www.sugarlabs.org, dostęp: 7 marca 2011.
33. one.laptop.org, dostęp: 7 marca 2011.

Maciej Karłowski

MUZYKA JAZZOWA

Kategorie twórczości i wykonawstwa w muzyce jazzowej

Pojęcie twórcy w jazzie odbiega w znaczący sposób od tego, jak określamy je w dziedzinie akademickiej muzyki poważnej. Wiąże się to ze specyfiką artystycznej aktywności jazzmanów, w której proces kompozytorski jest bardzo ściśle związany z wykonawstwem. Można zaryzykować twierdzenie, że muzyk jazzowy to nie tyle kompozytor, choć przecież niemal każdy z nich jest autorem utworów, co wykonawca muzyki skomponowanej zarówno przez siebie, jak i innych twórców.

Jazz ze swojej natury jest dziedziną praktyczną, w której mniejsze znaczenie ma to, co wykonawca gra, niż to, w jaki sposób to robi. O kwalifikacjach jazzmana decyduje więc nie tyle sam proces kompozytorski, ile wykonawcza praktyka w obrębie konwencji i zdolność improwizatorska rozumiana jako umiejętność nieustannego kreowania rzeczywistości muzycznej.

Jazz, będący od wielu lat bardzo skodyfikowaną częścią muzycznej aktywności, jest – pomimo coraz bardziej rozmywających się granic stylistycznych – rodzajem muzyki o wyrazistych cechach. Niezbędne do jego zaistnienia elementy, jak podstawa bluesowa, przestrzeń harmoniczna z charakterystycznymi *blue notes*, specyficzna rytmika, określana jako swing, nacisk na oryginalny sposób wydobywania dźwięku oraz kształtowania frazy sprawiają, że o jazzie myślimy jako o zupełnie oryginalnej, intuicyjnie niemal rozpoznawalnej przestrzeni artystycznej.

W obszarze jazzu często także umieszcza się muzykę *free improvised*, która różni się od jazzu bardzo wyraźnie, mimo że główne ogniwa łączące ją z jazzem są bardzo silne (improwizacyjność, osobiste frazowanie i kształtowanie dźwięku)

oraz tzw. *yass* – ruch, który w latach 90. nie dość, że silnie odświeżył polską jazzową scenę, to jeszcze wykształcił następne pokolenia muzyków niekiedy jeszcze śmielej poszerzających formuły improwizatorskie zarezerwowane do tej pory dla jazzu niemal na wyłączność.

Utarło się, by traktować muzykę jazzową jako istniejącą w obszarze muzyki rozrywkowej. Ogląd taki, mimo że głęboko zakorzeniony, wydaje się jednak wysoce nieścisły. Czasy, kiedy jazz można było rozumieć jako wyraz czystej rozrywki, minęły dawno temu, zanim gatunek ten w Polsce zdobył sobie uznanie kręgów profesjonalnych oraz publiczności. Dzisiaj obszary jazzowej twórczości, albo może lepiej byłoby powiedzieć – obszary odwołujące się do stylistyki jazzowej, stały się ogromną przestrzenią twórczej aktywności, co wyraża się nie tylko tendencjami do krzyżowania dalekich od jazzu stylów, wkraczania w obszar kinematografii i teatru, ale również stosowanym instrumentarium, wykorzystywanymi formami muzycznymi, liczebnością obsad zespołów. Stał się więc jazz, niegdyś hermetyczna i odrębna gałąź sztuki wykonawczej, propozycją obejmującą bardzo rozległy obszar muzycznej aktywności.

W polskiej muzyce jazzowej tendencje światowe widać bardzo wyraźnie. Artyści swoimi twórczymi propozycjami nie zaniedbują żadnego rodzaju jazzowej stylistyki. Dotyczy to zarówno fuzji jazzu z muzyką popularną – jak choćby smooth jazz czy znacznie od niego młodszy nu jazz, które należałoby raczej oddzielić od głównego pnia jazzowej estetyki i być może zarezerwować dla nich miejsce raczej w sferze pop – jak i mariaży z muzyką etniczną czy klasyczną. Ów nurt, gdzie klasyka i jazzowa improwizacja walczą o wspólną przestrzeń, jest szczególnie silny, choć błędem byłoby postrzegać go jako wyjątkowe zjawisko w światowym jazzie. Wyjątkiem jest w tej kwestii jazzowe reinterpretowanie muzyki Fryderyka Chopina. Duża liczba tego rodzaju przedsięwzięć wydaje się charakterystyczna dla polskiej sceny jazzowej.

Polska scena jazzowa

O naturze i intensywności jazzowego wykonawstwa zaświadczyć może liczba muzyków, festiwali jazzowych, wydawców fonograficznych. Śledząc rozwój jazzowej sceny, widzimy rozmiar tego zjawiska, ale jak do tej pory nie dysponujemy ujednoliconymi jego badaniami, dzięki którym można byłoby poprzeć

własne obserwacje odpowiednimi statystykami. Nie istnieje żadna organizacja, która prowadziłaby tego typu badania, co z kolei prowadzi do sytuacji, w której nie jesteśmy w stanie określić precyzyjnie liczby muzyków jazzowych, wydawanych płyt, organizowanych festiwali czy imprez cyklicznych zadedykowanych muzyce jazzowej, klubów o takim profilu działalności, miejsc, które przyjmują do swoich programów twórców z tego obszaru, ani też udziału środków państwowych i samorządowych w procesie stypendiowania czy wspierania polskiego jazzu. Milczą na ten temat zarówno Główny Urząd Statystyczny, instytucje badania opinii publicznej, organizacje społeczne aspirujące do reprezentowania lub wręcz mające obowiązek statutowy reprezentowania środowiska jazzowego (Polskie Stowarzyszenie Jazzowe), jak również organizacje chroniące twórców i ich dzieła zgodnie z ustawą o prawach autorskich (STOART, ZAiKS, ZPAV).

— — —

Z pozoru wydawać by się mogło, biorąc pod uwagę chociażby liczbę festiwali jazzowych w Polsce, że nigdy dotychczas na jazzowej scenie naszego kraju nie działo się tak dobrze. Niemniej, kiedy przyjrzymy się uważnie programom poszczególnych edycji i lokalizacji tych imprez, dość szybko zauważymy, że:
– w sporej mierze są to festiwale niekoniecznie tworzące platformę prezentacji aktywności polskich muzyków, a jeśli już tak się dzieje, to dobór jest arbitralny, zależny od osobistych czy środowiskowych upodobań organizatorów; na naszych oczach dokonuje się przewartościowanie rangi głównych polskich festiwali;
– starsze, niegdyś bezdyskusyjnie wyśmienite imprezy przeżywają czas schyłku (np. Jazz Jamboree), obok nich powstają nowe (np. Lotos Jazz Festival, Warsaw Summer Jazz Days, Era Jazzu) i umacniają swoją pozycję rynkową;
– dumą może napawać swoista reinkarnacja festiwalu Jazz nad Odrą;
– w zdecydowanej większości są to imprezy o bardzo lokalnym wymiarze, których organizatorzy na wyrost sięgają po przymiotniki „międzynarodowy" i „europejski";
– każdy, kto śledzi rozwój muzyki jazzowej w Europie i w USA (czyta tamtejszą prasę, śledzi rynek płytowy i wydawniczy), nader szybko zorientuje się, że prezentowani w Polsce artyści zagraniczni niekoniecznie należą do grona najbardziej aktywnych twórców, których dzieła w istocie są osią zainteresowania publiczności i krytyki w Europie i na świecie;
– liczba imprez, choć imponująca, nie sprawia, by polskie życie koncertowe było odbiciem znaczących tendencji w europejskiej czy światowej muzyce jazzowej, co gorsza, nie ukazuje nawet złożoności polskiej sceny jazzowej;
– z mapy koncertów oraz warsztatów znikają imprezy, które wprowadzały do

pejzażu jazzowego tak pożądane w tej dziedzinie zróżnicowanie – może najbardziej jaskrawym przykładem jest cykl „Jazz i okolice" organizowany przez Andrzeja Kalinowskiego przez 10 lat i zwieńczony dwiema edycjami warsztatów z gronem muzyków nowojorskiej szkoły SIM, który zakończył się wraz ze zmianą dyrekcji Górnośląskiego Centrum Kultury;
– rozdrobnienie imprez koncertowych powoduje również zmianę charakterystyki codziennego życia koncertowego w obszarze jazzu, które od lat już wydaje się toczyć według reguły święta mającego miejsce raz w roku, często z dofinansowaniem ze środków samorządowych lub państwowych, i „zrównoważonego" zanikiem działań bieżących, co z kolei skutkuje znikaniem z polskiej mapy jazzowej klubów prezentujących tę dziedzinę muzyczną.

Obecność jazzu w mediach

Analiza oferty programowej stacji radiowych i telewizyjnych prowadzi do wniosku, że jazz jest obecny jedynie w mediach publicznych. W październiku 2008 roku, za zgodą KRRiT, dokonana została sprzedaż działającej przez 11 lat stacji Radio Jazz. Od tego czasu przestrzeń radiowa została dla tej muzyki prawie całkowicie zamknięta. Jedynym miejscem, w którym jazz stanowi widoczną część oferty programowej, jest antena Programu 2 Polskiego Radia. Pozostali nadawcy traktują tę dziedzinę marginalnie, nie wyłączając ośrodków regionalnych PR, bądź nie wykazują nią żadnego zainteresowania (szczególnie nadawcy komercyjni).

Problem pogłębia się jeszcze, gdy przyjrzymy się nadawcom telewizyjnym. Jedynym kanałem, który prezentuje muzykę jazzową, jest TVP Kultura, emitująca jednak (od ponad dwóch lat) prawie wyłącznie programy z telewizyjnych archiwów, najczęściej nagrania koncertów. Programy realizowane przez redakcję czy emisje filmów dokumentalnych o tematyce jazzowej zniknęły z ramówki TVP Kultura. Jazz wchodzi na antenę raz w tygodniu, w dodatku w późnych godzinach nocnych. Znikome zainteresowanie tą dziedziną potwierdza również brak zakładki „jazz" oraz to, że nawet cotygodniowa oferta programowa nie jest widoczna na internetowych stronach stacji.

Od czasu zaistnienia w przestrzeni nadawczej kanału TVP Kultura jazz praktycznie zniknął z ramówek pozostałych nadawców, którzy jeśli już sięgają po

tematykę jazzową, to w wyniku sporadycznych reakcji na konkretne zdarzenia życia koncertowego, nie zaś w wyniku jakiegokolwiek, choćby nawet skromnego planu promocyjnego dla tej muzyki.

Nadawcy komercyjni natomiast nie przewidują emisji programów poświęconych jazzowi i emisji koncertów ani artystów zagranicznych, ani polskich. W mediach drukowanych palmę pierwszeństwa przyznać trzeba magazynowi „Jazz Forum", ukazującemu się w cyklu ośmiu numerów w roku i objętości 80 stron. W takiej formule „Jazz Forum" nie jest w stanie w sposób pełny odpowiedzieć na zapotrzebowanie i rozmiar jazzowego rynku w Polsce. Zwłaszcza że przez ostatnie 20 lat rozrósł się on znacznie, a aktywność koncertowa i wydawnicza twórców wydatnie się nasiliła. Funkcję wspomagającą w tej dziedzinie pełnią odrębne działy jazzowe w innych czasopismach specjalistycznych oraz łamy redakcji tygodników społeczno-kulturalnych, a także gazet codziennych. Te jednak po informacje o jazzie na świecie, o nowych, ważnych zdarzeniach sięgają sporadycznie, traktują je bardzo pobieżnie i, zdarza się, zatrudniają do tego nieprzesadnie kompetentnych autorów. Zdecydowanie łatwiej też do druku przedostają się informacje o gwiazdach zagranicznych niż muzykach polskich.

Rynek fonograficzny

Wielkość sprzedaży płyt jazzowych w Polsce jest dziś niemożliwa do oszacowania. Wynika to z braku stosownych statystyk, nawet tych, które są w posiadaniu ZPAV. Problem z konstrukcją statystyk w tej dziedzinie to jednak nie tylko wynik braku publikacji danych o sprzedaży przez powołane do tego instytucje, ale również specyficznej konstrukcji modelu biznesowego rodzimego rynku płytowego. Oto kilka istotnych uwag.

Posiadacze znakomitej większości archiwalnych nagrań polskiego jazzu (Polskie Radio, Telewizja Polska), głównie z powodu ograniczeń finansowych i ze względu na nieuregulowane sprawy własności, ale często też wręcz systemowe zaniedbania czy marginalizację tej sfery twórczego dorobku polskich artystów, do tej pory nie stworzyły spójnego programu wydawniczego. Stąd też historia gatunku w formie dostępnych dla nabywców płyt CD jest fragmentaryczna i wysoce niepełna.

Przedstawicielstwa wielkich międzynarodowych koncernów płytowych nie podjęły na początku lat 90. wysiłku zagospodarowania rynku polskiej muzyki jazzowej. Nie jest to zarzut, bowiem funkcjonowanie takich firm w regułach wolnego rynku żadną miarą nie może takich obowiązków nakładać. Niemniej dzisiaj, po blisko 20 latach działania, w ich katalogach polski jazz stanowi mniej niż margines wydawniczej oferty albo nie występuje wcale. Jedynym producentem pochylającym się w jakiś sposób nad budowaniem polskiego katalogu jazzowych nagrań jest Universal Music Polska. Oferta ta jednak jest bardzo ograniczona i nie należy mieć nadziei na jej rozszerzenie. Pozostali gracze (EMI Music Polska, Sony/BMG oraz Warner Music Polska) nie wykazują w tej dziedzinie aktywności, przyjmując jedynie rolę dystrybutora gotowych produktów, których koszty wytworzenia poniesione zostały przez inne podmioty wydawnicze.

Działania przedstawicielstw wielkich koncernów płytowych ograniczają się więc w tej dziedzinie prawie wyłącznie do dystrybucji płyt międzynarodowego katalogu wydawniczego. Ta sytuacja doprowadziła do powstawania szeregu małych wydawnictw płytowych, bardzo często zakładanych przez samych muzyków, które ze względu na o wiele skromniejszy kapitał nie były i nie są zdolne do wystarczającego wzmocnienia swojej rynkowej pozycji i stworzenia własnych wydawniczych katalogów. A nawet jeśli zdarzały się przypadki prób stworzenia takich katalogów (Gowi, GiGi, Not Two, Multikulti, Polonia Records), to również nie na zasadach kontraktów czy prób organizacji sesji nagraniowych, ale najczęściej wskutek pojedynczo zawieranych umów na publikację gotowych nagrań, zorganizowanych i opłaconych wcześniej przez samych muzyków.
Takie rozproszenie sił doprowadziło do sytuacji, w której samodzielne funkcjonowanie na rynku sprzedaży małych oficyn wydawniczych stało się albo bardzo trudne, albo wręcz niemożliwe. Kluczowe w tej kwestii okazało się stanowisko sieci handlowych (EMPiK, Saturn oraz Media Markt), które, o ile w ogóle prowadzą dającą się zdefiniować politykę sprzedaży jazzu, nie są zainteresowane nawiązywaniem kontaktów handlowych z pojedynczymi producentami. W reakcji na taki stan rzeczy podejmowane są próby tworzenia oficyn już nie wydawniczych, ale dystrybucyjnych, które zrzeszając możliwe jak największą liczbę artystów, budują na tyle szeroką ofertę handlową, by w ocenie sieci handlowych jawić się jako kontrahent wart współpracy. W ostatnich pięciu latach jednak sieci handlowe drastycznie i systematycznie ograniczają ofertę płyt jazzowych, zresztą nie tylko polskich, ale i zagranicznych. Efektem tych tendencji może okazać się sytuacja, w której polska muzyka jazzowa nie będzie reprezentowana w ofertach

największych sieci handlowych, a najskuteczniejszym sposobem zaopatrywania się w płyty polskich twórców będzie sprzedaż bezpośrednia przy okazji ich koncertów lub wizyta w małych specjalistycznych sklepach, których liczba z każdym rokiem maleje. Ten proces rozpoczął się po 2005 r., kiedy rynek płytowy w Polsce przeszedł dotkliwe załamanie. Sprzedaż bezpośrednia ściśle związana ze zdarzeniami koncertowymi to codzienność na polskim rynku płytowym, a także jedyne tak naprawdę bezpieczne i zachowujące przynajmniej pozory rentowności rozwiązanie dla jazzowych twórców zarówno młodego, jak i starszego pokolenia.

Inną cechą polskiego rynku sprzedaży muzyki w ogóle, a jazzu w szczególności, jest jak do tej pory bardzo powściągliwe sięganie po możliwości, jakie daje handel internetowy. Owszem, nagrania polskich twórców w formie fizycznych nośników są dostępne, choć nie jest to reguła, zarówno na ich stronach internetowych, jak i w ofertach internetowych sklepów, niemniej sprzedaż plików muzycznych wydaje się dziedziną całkowicie niezagospodarowaną.

Rynek wydawniczy, publikacje

Nie sposób nie wspomnieć tu o rynku książek na temat jazzu, który w Polsce jest chyba najbardziej zaniedbaną dziedziną. Publikacje o jazzie wydają się być poza zainteresowaniami wydawców. Nie zmieni tego ani niedawno ponownie wydana „Historia jazzu" Andrzeja Schmidta, ani „Historia jazzu w Polsce" Krystiana Brodackiego, ani „100 wykładów na temat jazzu" Jacka Niedzieli, ani też książki na temat Krzysztofa Komedy, Tomasza Stańki, Zbigniewa Seiferta. Niepokoi to, że prace Romana Kowala wciąż są dostępne praktycznie tylko w obiegu antykwarycznym. Jednak szczególnie brakuje ważnych dzieł z historii jazzu w tłumaczeniach na język polski. Do dzisiaj nie zostały wydane ani biografie kluczowych dla nowoczesnego jazzu postaci, których znaczenia w historii gatunku nie sposób podważać (choćby Count Basie, Lennie Tristano, Charlie Parker, Gerry Mulligan, John Coltrane, Ornette Coleman, Cecil Taylor), ani pozycje o charakterze syntetycznym dotyczące historii gatunku, ani żadne teksty z dziedziny estetyki (George Russell), że o opracowaniach dotyczących najnowszych tendencji w jazzie nie wspomnę.

Podobnie dramatycznie przedstawia się sytuacja w sferze publikacji nutowych. Pomijam w tym miejscu zasoby uczelni kształcących młodych adeptów sztuki jazzowej oraz kupowane prywatnie za granicą partytury oraz podręczniki. W ogólnie dostępnym obiegu wydawnictw tego rodzaju praktycznie nie ma.

Krytyka w obszarze muzyki jazzowej

Zarysowany jest w tej materii wyrazisty podział na krytyków zajmujących się jazzem profesjonalnie oraz na dziennikarzy działów kultury bez jazzowej specjalizacji. Przez krytyków z pierwszej grupy rozumieć należy osoby, których publicystyka pozwala ocenić ich znajomość historii gatunku, fonografii w kraju i za granicą i tendencji we współczesnym jazzie. Rekrutują się oni w znakomitej większości z kręgu hobbystów, których wiedza niekoniecznie jest potwierdzona certyfikatami akademickimi. Są to najczęściej postacie związane z branżowymi czasopismami („Jazz Forum", autorzy tekstów w czasopismach specjalistycznych „Hi-Fi i Muzyka", „Audio", „Audiovideo"), rozgłośniami radiowymi (audycje autorskie w ramówkach mediów publicznych – Program 2 PR, ośrodki regionalne PR), radiem internetowym www.radiojazz.fm) oraz z portalami internetowymi (tu sytuacja wydaje się niezwykle dotkliwa – jedyny portal jazzu i muzyki improwizowanej „Diapazon" po śmierci jego autora Andrzeja Grabowskiego przekształcony został w zamknięte archiwum).

Drugą grupę stanowią recenzenci i dziennikarze prasy codziennej bądź cotygodniowej oraz dziennikarze radiowi stacji komercyjnych, którzy najczęściej nie są specjalistami w dziedzinie jazzu. Z tego też powodu konieczne jest odnotowanie drastycznego spadku merytorycznej wartości tekstów na temat jazzu w tym sektorze krytyki. Jeśli nałoży się na to ogólną niechęć codziennej prasy do publikowania tekstów związanych z jazzem, to wyłoni się bardzo niepokojący obraz sytuacji jazzowej krytyki, która w swojej merytorycznie kompetentnej odmianie zatraciła możliwość kontaktu z szerszym gronem odbiorców. W tak podzielonej przestrzeni publicystycznej znaczenia nabierać zaczynają różne fora dyskusyjne oraz blogi, gdzie pasjonaci gatunku mogą bez żadnych ograniczeń, ale także bez konsekwencji, publikować swoje przemyślenia i opinie.

Instytucje kultury a jazz

Środowisko polskich muzyków jazzowych po 1989 r. nie wytworzyło żadnej instytucji ani struktury formalnej, która skutecznie i w możliwie pełnym zakresie by je reprezentowała. Przez ostatnie 20 lat systematycznej marginalizacji ulegała także rola Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego oraz jego niegdysiejszych terenowych oddziałów, które dzisiaj są już tworem niemającym praktycznie żadnego znaczenia w życiu środowiska jazzowego.

Stało się tak w znacznej mierze ze względu na drastycznie spadającą w gronach twórców chęć zrzeszania się pod szyldem jakiejkolwiek organizacji. Istnieją stowarzyszenia, fundacje czy agencje, które skupiają się niemal wyłącznie na organizacji pojedynczych imprez koncertowych i tworzeniu dla nich stosownego zaplecza finansowego, często wspieranego środkami samorządowymi. Jest to jednak działalność zaledwie incydentalna, oparta na dotacjach celowych, bez cech wytwarzania mechanizmów łączących środowisko. Niechęć do zrzeszania się pod szyldem istniejących organizacji uwypukla również głęboki podział, jaki cechuje środowisko polskiego jazzu. Nie sposób wskazać wszystkich przebiegających przez nie linii podziałów, ale jedna wydaje się szczególnie silna. W najogólniejszym skrócie przebiega ona pomiędzy jazzowym establishmentem, przez co należy rozumieć muzyków, którzy bardzo silnie zaistnieli w strukturach akademickich oraz takich, którzy kojarzeni są z gronami skupionymi wokół PSJ, a grupą twórców działających daleko poza głównym nurtem jazzu. Wyłączając pojedyncze przypadki, nie zachodzi pomiędzy nimi jakakolwiek dająca się precyzyjnie określić forma współdziałania. Uwaga ta pojawia się właśnie w tym miejscu, żeby zasygnalizować, że polskie środowisko jazzowe rozumiane jako całość (muzycy, działacze, dziennikarze, menedżerowie) jest bardzo silnie spolaryzowane. Dotyczy to zarówno podziałów czysto muzycznych, jak i miejsca w pejzażu organizacyjno-formalnym. Pierwsza grupa jest w nim umocowana bardzo silnie, z niej rekrutują się wykładowcy akademiccy, kadra wykładowców na warsztatach, rady programowe konkursów; cechuje się m.in. bardzo hermetycznym, niemal klanowym sposobem postrzegania swojej pozycji. Druga grupa nie funkcjonuje w żadnych strukturach i jest zbiorowością niezwykle rozproszoną, w wyniku czego jej głos nie jest dostatecznie silny, jeśli nie liczyć samych dokonań artystyczno-menedżersko-publicystycznych, aby mogła zwrócić na siebie i swoje potrzeby uwagę urzędników państwowych.

Podsumowując, polskie środowisko jazzowe, choć wyłoniło organizacje mające aspiracje reprezentowania go, to jako całość nie jest reprezentowane przez żadną z nich, co z kolei rodzi pytanie o potrzebę funkcjonowania tych organizacji w takim kształcie i takim zakresie, w jakim działają. Obserwacje te skłaniają również do zastanowienia się, czy zadanie integracji jazzowego środowiska nie powinno zostać powierzone profesjonalnym menedżerom wspieranym przez mecenat państwowy lub samorządowy. W tym gronie są postacie (np. Mariusz Adamiak, szef Warsaw Summer Jazz Days i współtwórca tegorocznej edycji Show Case, Dionizy Piątkowski – Era Jazzu, szczególnie z projektem Era Music Garden), które nie dość, że mogłyby przyjąć na siebie trud realizacji tego rodzaju misji, to jeszcze ze względu na doświadczenia, prestiż i renomę także poza granicami Polski mogłyby jej złożoności z powodzeniem podołać.

Edukacja w dziedzinie muzyki jazzowej

Praktycznie podzielona jest pomiędzy dwa ośrodki akademickie, najsłynniejszy i najsilniejszy śląski – Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach – oraz pomorski – Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Wydziały jazzowe istnieją także w strukturach innych szkół wyższych, nie mają one jednak cech rozbudowanych placówek jazzowej edukacji. Nie jest także regułą, że są to studia stacjonarne, nade wszystko jednak nie mają charakteru ośrodków formotwórczych dla środowiska jazzowego regionu.

Można śmiało stwierdzić, że zastosowany w katowickiej akademii model nauczania jazzu przyjęty został w Polsce za obowiązujący. Dotyczy to nie tylko założeń programowych, ale także obsady kadry nauczycielskiej. Z jednej strony ten rodzaj unifikacji jest i naturalny, i pożądany ze względu na możliwość działalności w ramach wysokich standardów, z drugiej jednak – zważywszy na specyfikę gatunku, jego otwartość na wszelkiego rodzaju estetyczne fuzje i głęboką potrzebę wydobywania ze studentów jak największego indywidualizmu – bardzo niebezpieczny.

Niebezpieczeństwa są tym większe, że z grona profesorskiego rekrutują się często zarówno rady programowe festiwali, jak i komisje jurorskie jazzowych konkursów oraz kadra nauczycielska jazzowych warsztatów (warsztaty jazzowe w Chodzieży czy Puławach). A stąd już tylko krok do bardzo niebezpiecznej

dominacji jednego sposobu pojmowania nauki jazzu i muzyki improwizowanej oraz konsekwencji, jakie fakt ten może wywoływać także po zakończeniu studiów. Rzecz jasna, bardzo wiele zależy tu od nastawienia, horyzontów i zdolności pedagogicznych poszczególnych nauczycieli, niemniej, tak jak w każdej dziedzinie artystycznej, a szczególnie w jazzie, otwartość na inne modele kształcenia, a co za tym idzie – inne modele funkcjonowania muzyka w obszarze jazzu, wydają się bardzo pożądane.

Sygnały o tego rodzaju monopolizacji dochodzą regularnie. Jednak najbardziej spektakularnym jej przykładem jest wymazanie z kalendarza wspomnianych już, niezwykle obiecujących warsztatów będących częścią projektu „Jazz i okolice", organizowanych na terenie Akademii Muzycznej w Katowicach, a prowadzonych przez wykładowców nowojorskiej szkoły SIM. Budzi to tym większe wątpliwości, że wystarczyły dwie edycje, aby wyniknęły z nich wymierne korzyści dla młodych polskich muzyków (płyta „Four" Macieja Obary nagrana w Nowym Jorku z trzema wykładowcami SIM, a wcześniej film „Small Spaces" Jarka Czarneckiego *vel* Elvina Flamingo, który zdobył uznanie krytyki także poza granicami Polski – Golden Remy Award 2009).

Obecność polskiego jazzu na scenie międzynarodowej

Sytuacja środowiska jazzowego na tle całego rynku muzycznego w Polsce nie wygląda różowo, należy jednak zauważyć, że polscy artyści jazzowi są muzykami wysoko cenionymi na świecie. Świadczyć może o tym zwiększająca się liczba przedsięwzięć płytowych polskich jazzmanów wydawanych poza granicami kraju. Spektakularnym przykładem może tu być Tomasz Stańko, od lat związany ekskluzywnym kontraktem z jedną z najważniejszych na świecie jazzowych oficyn ECM, Marcin Wasilewski, również wydający w barwach monachijskiej wytwórni, Leszek Możdżer, nagrywający niektóre swoje płyty w niemieckiej ACT Music, albo Adam Pierończyk, od lat publikujący swoją muzykę w Pao Records lub ostatnio w Jazzwerkstadt Records, w końcu też Aga Zaryan, której jako pierwszej artystce z Polski udało się wydać płytę w legendarnej Blue Note Records. Szacunek zachodnich prestiżowych wydawnictw zdobyli sobie też artyści mniej popularni, jak Bartłomiej i Marcin Olesiowie – pierwsi Polacy nagrywający dla legendarnej HatHut Records (na początek 2012 r. zaplanowana jest druga płyta z ich udziałem), Piotr

Wyleżoł i Rafał Sarnecki – mogący pochwalić się debiutami płytowymi w barwach hiszpańskiej firmy Fresh Sound i Paweł Kaczmarczyk, który wydał album w ACT Music.

O jakości muzyki tworzonej przez polskich artystów jazzowych zaświadczyć mogą także pochlebne recenzje w zagranicznych mediach, a także ważne w środowisku nagrody, jak choćby uznanie przez freejazz-stef.blogspot.com – prestiżowy blog o muzyce freejazzowej, za najlepszą płytę 2010 roku „Passion" Wacława Zimpela wydaną przez Multikulti Records.

Wyróżniają się także w skali światowej polscy wydawcy. Krakowska oficyna wydawnicza Not Two Records przez ostatnie lata opublikowała ogromną liczbę nagrań muzyków z Europy i USA. W tym gronie są tak doceniane postacie światowej sceny, jak Anthony Braxton czy z młodszego pokolenia Ken Vandermark. Rosnącą pozycję Not Two odnotowano na świecie w specjalistycznych rankingach, a jej płyty są dostępne w internetowych sklepach na całym świecie. Kiedy nałożymy na to wszystko ogromną koncertową aktywność polskich jazzmanów starszego i młodszego pokolenia oraz bardzo liczne zaproszenia do wspólnych przedsięwzięć twórców ze świata, to wyłoni się obraz bardzo dobrze radzącego sobie na rynku muzycznym środowiska. Sukcesy polskich muzyków jazzowych można byłoby wyliczać jeszcze długo, pamiętać jednak musimy, że jest to w największej mierze efekt operatywności, kreatywności oraz imponującego zapału samych twórców, a nie skutek wsparcia, jakiego mogłyby udzielić ich poczynaniom przeznaczone do tych celów instytucje kultury.

Raport powstał we współpracy z Pawłem Brodowskim

Bartek Chaciński

MUZYKA POP/ROCK
RYNEK FONOGRAFICZNY

— — —

— — —

— — —

Uwagi o strukturze twórczej wybranych obszarów: pop, rock i pochodne

— — —

W dziedzinie muzyki popularnej trudno dziś o lepsze mierniki niż telewizja, która muzykę prezentuje najczęściej przy okazji programów rozrywkowych jako tło lub też w audycjach telewizji śniadaniowej, oraz program Sali Kongresowej w Warszawie, która wciąż, pomiędzy kabaretami i benefisami gwiazd telewizji, prezentuje krajowych muzyków, ale przede wszystkim tych z wypracowaną od lat pozycją (Maryla Rodowicz, Lady Pank) albo dorobkiem serialowym (marcowa „Gala piosenki serialowej").

— — —

To wszystko, co z polskiej piosenki zostało, zmierza od kilku lat w stronę tradycyjnych wzorców: liryzmu, długiej frazy, średniego tempa i prostoty rytmicznej. Nade wszystko jednak – celebracji pozorów wyrafinowania. Wielki sukces sprzedażowy Piotra Rubika w ciągu ostatnich pięciu lat zaliczyć należy oczywiście do tego właśnie nurtu. W końcu Rubik pisze piosenki, które tylko odpowiednio obudowuje formalnie – co zresztą charakterystyczne dla polskiego popu uważającego za nobilitację lukrowanie zwrotek i refrenów pompatycznymi aranżacjami orkiestrowymi. W dodatku wpisujące się w bezpieczny medialnie świat moralności katolickiej. Co ciekawe, nawet Rubik nie odnosi się do tradycji gospel. Tej bowiem polska piosenka popularna – którą rozumiemy tu jako pop – unika.

— — —

Prosta, z motywami możliwie łatwymi do zapamiętania, a przede wszystkim wspólnego śpiewania – taka jest ta piosenka. Bliska wzorcom francuskich variétés i włoskiej piosenki festiwalowej, ale już nie anglosaskiej muzyce

rozrywkowej wychodzącej najczęściej z nastawionych na połączenie prostoty z wirtuozerią wykonawczą gatunków takich jak blues, soul czy właśnie gospel. Nurt polskiego białego soulu znalazł swoich bohaterów w osobach Natalii Kukulskiej (przez moment) oraz grupy Sistars (której wokalistki rozpoczęły ostatnio kariery solowe), ale okazał się trudny do sprzedania, drogi i czasochłonny w promocji. Najbardziej utrwalone w Polsce rynkowo wzorce prezentują wokaliści: Andrzej Piaseczny, Ryszard Rynkowski i Stachursky, co odbija się w wynikach sprzedaży (z uzyskaniem pełnych danych o tych ostatnich są jednak problemy [zob. rozdz. „Wydawnictwa płytowe, rynek fonograficzny"] – stąd dalej posiłkujemy się ogłaszanymi publicznie wyróżnieniami fonograficznymi, tzw. złotymi i platynowymi płytami).

— — —

Wobec twórczości rozrywkowej, która ma trafiać do jak najszerszego grona słuchaczy, trudno o bardziej sprawiedliwy miernik niż rynkowa sprzedaż fonogramów. Ale gdy spojrzymy na wyniki sprzedaży polskich albumów w ostatnich trzech latach, dostrzeżemy prawidłowości dość zaskakujące. Sukces „Spisu rzeczy ulubionych" Andrzeja Piasecznego (podwójna platynowa płyta, dająca ponad 60 tys. sprzedanych nośników) po raz kolejny pokazuje prymat Seweryna Krajewskiego jako autora ulubionych przebojów Polaków. Sukces ten maleje jednak w zestawieniu z największymi przebojami muzyki poważnej (sprzedające się w nakładach przekraczających 40 tys. egz. albumy Rafała Blechacza) i jazzu („Live At Palladium" Agi Zaryan – również ponad 40 tys. egz.), choćby w odmianie łatwej do przyswojenia. Te ostatnie zresztą to odprysk światowego trendu – repertuar jazzu wokalnego (Diana Krall) sprzedaje się dobrze, a płyty pop opakowywane jako jazz (Norah Jones) radzą sobie jeszcze lepiej. Rzecz w tym, że nawet tam tego typu wydawnictwa nie zrównują się w notowaniach z największymi hitami roku. Świadczy to o słabości krajowej muzyki pop. Polska scena pop zarabia na koncertach, w telewizji, ale pod względem sprzedaży płyt jest wciąż w bardzo mizernej kondycji.

— — —

To siła oddziaływania telewizji i radia sprawiła również, że muzyka klubowa – rozumiana jako różne style muzyki tanecznej z Wielkiej Brytanii rozwijające się w latach 90. – ustąpiła miejsca melodyjnej, piosenkowej, ale również eksponującej mocną taneczną stronę rytmiczną muzyce dominującej na kontynencie, zwanej czasem *eurodance*. To wzorzec wspierany przez telewizyjną serię widowisk plenerowych „Hity na czasie" oraz radio Eska. Ta muzyka wypełniła w znacznej mierze lukę po disco-polo (prostej i tworzonej na tanich instrumentach muzyce

wydawanej poza dużym przemysłem płytowym, podczas gdy *dance* to już regularna część dużego przemysłu), którego znaczenie rynkowe bardzo osłabło i który wraca co najwyżej na fali nostalgii za starymi przebojami. Podążenie w stronę muzyki *dance* było powodem sukcesu Agnieszki Chylińskiej, niegdyś śpiewającej mocne rockowe piosenki z zespołem O.N.A., a dziś gwiazdy choćby scen „Hitów na czasie" (platynowa płyta „Modern Rocking" – ponad 30 tys. egz.).

Głównym miejscem prezentacji muzyki pop w telewizji są programy typu „zostań gwiazdą" (od „Szansy na sukces" w TVP, poprzez „Idola" w Polsacie, po „Mam talent" w TVN) prezentujące z reguły nowe estradowe wersje znanych przebojów polskich i zagranicznych wykonawców, a także teleturnieje – ze święcącym największe triumfy w dziedzinie oglądalności programem „Jaka to melodia?". Ten ostatni jest krajową wersją amerykańskiego formatu „Name That Tune". Prezentuje zagrane w prosty sposób wersje znanych przebojów w stylizacji odpowiadającej zarówno odbiorcom muzyki festiwalowej, jak i weselnej. Uczestnicy zgadują tytuł piosenki po jak najkrótszej muzycznej podpowiedzi. Teleturniej jest prowadzony przez Roberta Janowskiego, nadawany w TVP 1 z sukcesami od 1997 roku – aktualnie codziennie od poniedziałku do niedzieli. Pod koniec roku 2010 gromadził regularnie 3-milionową widownię (dane Nielsen Audience Measurement), co wciąż czyniło go liderem wczesnowieczornego pasma. Program nadawany jest codziennie i pozostaje od lat bez wątpienia najpopularniejszym programem muzycznym w Polsce, a zarazem największym źródłem wiedzy o muzyce dla milionów telewidzów. „Jaka to melodia?", podobnie jak wielkie telewizyjne show w rodzaju „Kocham cię, Polsko" czy „Taniec z gwiazdami", działają w specyficznym modelu, dla którego centralnym punktem jest zespół profesjonalnych muzyków, którzy są w stanie szybko opanować i zagrać dowolną melodię rozrywkową. Niektóre z tych telewizyjnych grup robią kariery poza anteną, wydając płyty i koncertując (przykładem jest tu Orkiestra Adama Sztaby, która wydała cztery albumy – dwa zdobyły status złotych płyt). To prowadzi do szczególnego na polskim rynku zjawiska: połączenie ról autora i wykonawcy typowe dla muzyki popularnej od lat 60. znika na rzecz telewizyjnego kultu elastycznych wykonawców umiejących zagrać każdy motyw. „Piosenka" – w myśl tytułowej frazy teleturnieju „Jaka to melodia?" – zmienia się w powszechnym mniemaniu właśnie w „melodię". A życie muzyczne widziane z perspektywy telewizji polega na nieustannym odgrywaniu starych przebojów. Ma to wpływ na rynek wydawnictw płytowych.

Muzyka rockowa – bardzo silnie reprezentowana w latach 90. – straciła w ostatniej dekadzie siłę kreowania nowych wykonawców. Dzięki rozwijającemu się – to trend światowy – rynkowi koncertowemu znakomicie radzą sobie stare gwiazdy. Wśród najlepiej zarabiających na występach scenicznych wykonawców (wg danych „Wprost" za rok 2010) znalazły się właśnie zespoły rockowe – Budka Suflera, Bajm, Perfect i Lady Pank – które jednak z czasem wygładziły brzmienie, wchodząc do obiegu telewizyjnych festiwali i grając wiele koncertów plenerowych, szczególnie latem. Mniej aktywni są z kolei artyści, którzy decydowali o charakterze polskiego rocka w latach 90., tacy jak Myslovitz, inspirujący się wzorami muzyki gitarowej z Wysp Brytyjskich, zmalało wyrażane sprzedażą płyt zainteresowanie muzyką Kultu – grupy, którą często zalicza się w Polsce do rocka alternatywnego. W ogóle granice „mainstreamu" i „alternatywności" zdawały się przesuwać wraz z konserwowaniem listy gwiazd pokazywanych w telewizji w czasie najlepszej oglądalności (czyli we wzmiankowanych show rozrywkowych lub programach śniadaniowych). Ciekawe jest to, że młodsi artyści – w rodzaju grup Łzy i Bracia czy Patrycji Markowskiej – od razu starają się przyjąć model funkcjonowania Bajmu czy Budki Suflera, chętnie prezentując na scenie gitary elektryczne, ale grając muzykę, która momentami zupełnie traci cechy rocka, zachowując piosenkową formę. Z kolei inni muzycy rockowi istotni w tej dekadzie – tacy jak Cool Kids Of Death, The Car Is On Fire czy Pustki – dość zdecydowanie odchodzą od tego szablonu, szukając dla siebie wzorów na scenie alternatywnej, przede wszystkim amerykańskiej. Znikła zupełnie Edyta Bartosiewicz, prezentująca na polskim rynku pop-rockowym model songwriterki, artystki samowystarczalnej, bardzo u nas rzadki. Za to w centrum znalazła się niegdyś trafiająca ze swoją muzyką głównie do młodzieży grupa Hey i jej prowadząca solową działalność liderka Kasia Nosowska. Osobisty ton liryki Nosowskiej, jej dość naturalna (anty)ekspresja sceniczna i połączenie rockowego instrumentarium z elektronicznymi naleciałościami produkcji muzycznej dało efekt w postaci znakomitej sprzedaży nagrań oraz 23(!) Fryderyków, najważniejszych nagród krajowego przemysłu muzycznego. Nosowska stała się w ostatnich latach ulubienicą krytyki muzycznej w Polsce i absolutną rekordzistką w dziedzinie nagród.

— — —

Ciekawym modelem gwiazdy, która świetnie się odnajduje w telewizji, a zarazem tworzy muzykę pop o nieco folkowym momentami kolorycie i zaskakujących aranżacjach jest Czesław Mozil, lider projektu Czesław Śpiewa. Korzystający z pomocy Michała Zabłockiego (autora tekstów dla Grzegorza Turnaua – ikony

„krainy łagodności") i wykorzystujący jako atut własną nieporadność językową (wynik długoletniej emigracji) Mozil sytuuje się dokładnie na przecięciu piosenki pop i „poetyckiej". Jest jedną z nielicznych – poza Dodą i zespołem Feel – gwiazd wypromowanych ostatnio na scenie muzyki pop. Wyjątkowym – tradycyjnie dość odizolowanym od reszty rynku – obszarem muzyki popularnej jest tzw. ciężki rock, czyli heavy metal i pochodne gatunki, na czele z death metalem, wyjątkowo brutalną odmianą tego gatunku z charakterystyczną wokalną ekspresją przypominającą techniki śpiewu gardłowego (choć opartego na odpowiedniej pracy przepony, a nie gardła), zwaną *growlingiem*, zwykle dającego efekt głębokiego ryku.

— — —

Polska muzyka metalowa pierwsze sukcesy eksportowe notowała w latach 80. i 90., kiedy poza Polską wydawano albumy TSA, Kata, a potem Acid Drinkers. Przełomem stały się zagraniczne sukcesy deathmetalowego zespołu Vader w latach 90. Już pierwszy album tej grupy wydany został na całym świecie. Kolejni polscy reprezentanci tego gatunku byli świetnie przyjmowani poza Polską, między innymi dzięki szlakom przetartym przez grupę Vader. Sukcesy odnosili m.in. Yattering, Decapitated i Dies Irae.

— — —

Grupa Behemoth – aktualny lider w świecie death metalu – regularnie grywa ponad sto koncertów zagranicznych rocznie, duże trasy obejmują ważne festiwale muzyczne (Ozzfest), na których zespół jest jedną z gwiazd. Albumy wydawane są od lat na całym świecie przez uznane wytwórnie. Płytę „Demigod" (2004) promowała trasa obejmująca 225 koncertów na całym świecie w ciągu 16 miesięcy. Kolejna płyta „The Apostasy" (2007) była notowana na najbardziej prestiżowej amerykańskiej liście bestsellerów „Billboardu" (149. miejsce), na którą niezwykle rzadko docierają polscy wykonawcy. Bezprecedensowy był sukces płyty „Evangelion" (2009), która na liście „Billboardu" doszła do miejsca 55. (jednocześnie zajmując 2. miejsce na krajowej liście bestsellerów OLiS). Taką pozycję w USA w ogóle rzadko osiągają albumy z brutalnymi odmianami muzyki metalowej. Poza tym wynik ten był największym sukcesem od czasu nagrań Basi Trzetrzelewskiej na przełomie lat 80. i 90. – tyle że ta artystka tworzyła wtedy w Stanach Zjednoczonych, a grupa Behemoth nie wyjechała na stałe z Polski. Warto zwrócić uwagę, że między innymi dzięki sukcesom polskiej muzyki metalowej specjalistyczne wytwórnie płytowe zajmujące się tą sferą rynku (Metal Mind, Mystic) poszerzały repertuar o wykonawców rockowych lub wręcz popowych, mocno wpływając na krajowy rynek muzyczny.

Warto przy okazji zwrócić uwagę na potencjał eksportowy poszczególnych polskich gatunków i wykonawców. Poza obecnością na zachodnim rynku muzyków elektronicznych (od Jacka Sienkiewicza, poprzez duet Skalpel, po Jacaszka), Kapeli Ze Wsi Warszawa próbującej szukać inspiracji w polskim i wschodnio-europejskim folklorze (prestiżowa nagroda BBC Radio 3 w kategorii „Nowa twarz" za rok 2004) oraz nowego jazzu, często wychodzącego od stylistyki sceny *yassowej* (Wacław Zimpel, Mikołaj Trzaska, Mikrokolektyw, Contemporary Noise Quintet, Pink Freud i inni), dobrze przyjmowane są najbardziej agresywne, radykalne odmiany punk rocka i heavy metalu. Dobre recenzje w prasie zagranicznej zbiera formacja Antigama. Nagrodzony w Cannes film Jerzego Skolimowskiego „Essential Killing" przyniósł na ścieżce dźwiękowej dwa utwory warszawskiej grupy Moja Adrenalina grającej zbliżoną stylistycznie muzykę. Za fiasko należy uznać jednak próby zainteresowania masowej publiczności naszą muzyką pop (Edyta Górniak) oraz tworzoną w Polsce muzyką rockową (Myslovitz). To fiasko systemowe – o ile w poszczególnych niszach sceny alternatywnej, jazzowej czy metalowej nasi wykonawcy mają stały kontakt z artystami z zagranicy, to muzyka środka i rock nie zadbały o stałą obecność na świecie. Przypadek jedynego obszaru – poza krajami anglosaskimi – któremu się to regularnie udaje, czyli Skandynawii, pokazuje, że po pierwsze, na eksport wykonawców pop pracuje się latami, stopniowo nawiązując kontakty i oswajając partnerów zagranicznych z charakterem rodzimej sceny, po drugie – w pierwszej kolejności wykorzystuje się niszowe gatunki (w wypadku Skandynawii – folk, black metal, muzykę elektroniczną itd.), dopiero na nich budując sukcesy wykonawców nowoczesnego popu.

— — —

Funkcję kształcenia muzyków w dziedzinie popu i rocka przejęły w większości mniejsze lub większe szkoły prywatne. Ci spośród artystów, którzy mają akademickie wykształcenie muzyczne, trafiają często do szkół jazzowych, których mamy sporo (np. Krakowska Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej, Wrocławska Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej czy Autorska Szkoła Muzyki Rozrywkowej i Jazzu im. Krzysztofa Komedy w Warszawie). Ważną rolę w tej dziedzinie pełni tradycyjnie Akademia Muzyczna w Katowicach, renomę w dziedzinie jazzu i wokalistyki ma od dawna Zespół Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie, stosunkowo młody (od 1997 roku) jest Wydział Artystyczny UMCS w Lublinie z prężnie działającym Instytutem Muzyki. Brakuje w Polsce dużych publicznych szkół, które – tak jak sławna ostatnio BRIT School w Wielkiej Brytanii – miałyby status uczelni publicznej (bezpłatnej!), organizacyjnie powiązanej ze

stowarzyszeniami krajowego przemysłu fonograficznego. Taki model daje w dzisiejszych warunkach szanse na dobre kształcenie w dziedzinie muzyki pop skoncentrowane na produkcji i szlifowaniu technik estradowych, przede wszystkim poprzez dostęp do bardzo drogiej infrastruktury – BRIT School dysponuje studiami nagraniowymi, telewizyjnymi i radiowymi, a także dużymi salami widowiskowymi.

— — —

Powstają w Polsce kolejne instytucje zajmujące się dokumentacją historii rodzimej muzyki pop. W Gdańsku działa od 11 lat Muzeum Polskiego Rocka ze sporymi zbiorami pamiątek i cyklem wykładów pod hasłem „Akademia Polskiego Rocka". W Opolu budowane jest Muzeum Polskiej Piosenki, które na razie działa w siedzibie tymczasowej, organizuje już jednak wystawy i przygotowuje się do stworzenia ekspozycji stałej.

— — —

Wydawnictwa płytowe, rynek fonograficzny

— — —

Nie ma jeszcze pełnych danych dotyczących roku 2010 na polskim rynku muzycznym, wiadomo jednak, że wartość polskiego przemysłu płytowego w ciągu ostatniej dekady (między rokiem 2000 a 2009) zmalała prawie dwukrotnie – z 664 do 344 mln zł (dane ZPAV). Dopiero w ostatnich latach można było zauważyć zahamowanie spadków, a nawet niewielką tendencję wzrostową. Trudno jednak stwierdzić, w jakim stopniu odpowiada za to popularność krajowego repertuaru i którzy wykonawcy mają w sprzedaży najwyższy udział, ponieważ Związek Producentów Audio Video konsekwentnie już od dekady nie udostępnia liczbowych wyników sprzedaży, publikując listę bestsellerów OLiS, która tworzona jest za pośrednictwem (sic!) badań ankietowych. W praktyce uniemożliwia to rzeczową ocenę tendencji rynkowych.

— — —

Z całą pewnością muzyka popularna jest najbardziej podatna na trendy rynkowe związane z cyfryzacją dystrybucji. Na świecie w ciągu ostatnich siedmiu lat sprzedaż muzyki w formatach cyfrowych wzrosła dziesięciokrotnie (wg danych z raportu IFPI ze stycznia 2011). O dynamice wzrostu tego rynku w dużej mierze decydowała sprzedaż nie płyt, ale pojedynczych piosenek. Jeden ze światowych przebojów ubiegłego roku, „TiK ToK" Ke$hy, ściągnięto legalnie w postaci cyfrowej prawie 13 milionów razy (dane IFPI).

— — —

W Polsce ta sfera została zbadana po raz pierwszy (dane z roku 2010 podaję za ZPAV). Wartość rynku muzyki cyfrowej oceniono na 8,1 mln zł. Wartość światowa tej sfery przemysłu muzycznego to – w przeliczeniu na złote – 13,8 mld (wg danych IFPI za rok 2010). W Polsce stanowi on jedynie 3 proc. całego rynku muzycznego – to niezwykle mało w porównaniu z krajową średnią, która sięgnęła w roku 2010 aż 29 proc.

— — —

Mimo to można sądzić, że właśnie sprzedaż utworów w formacie mp3, a także w postaci dzwonków na komórki oraz usług w rodzaju „Granie na czekanie" (Era GSM) – obok wprowadzenia specjalnych „polskich cen" na zagraniczne premiery płytowe – była jednym z głównych motorów wzrostu wartości polskiego rynku muzycznego w latach 2007–2008, pierwszego wzrostu w tym przemyśle od roku 2000. Największe w Polsce sklepy z muzyką w postaci cyfrowej to Nokia Ovi i Muzodajnia. Nie działają u nas najwięksi światowi gracze na tym rynku – iTunes i Napster.

— — —

Druga potężna i szybko rosnąca sfera sprzedaży muzyki cyfrowej to *streaming*, czyli odtwarzanie wybranej listy utworów na komputerach lub urządzeniach przenośnych. Wzór takiego serwisu to szwedzki Spotify – w wersji darmowej z reklamami lub płatnej bez nich – oferuje w tej chwili dostęp do niemal 10 milionów piosenek. Jest jednak dostępny tylko w części krajów europejskich – nie sprzedaje swoich usług w Polsce. U nas podobne inicjatywy, ale na znacznie mniejszą skalę (z bazą sięgającą 2 milionów piosenek wg danych własnych serwisów), wprowadzają stacje radiowe – Niagaro.pl (Radio Zet) i Tuba.fm (grupa radiowa Agory).

— — —

Wobec braku wymiernych danych dotyczących sprzedaży poszczególnych wydawnictw jedynym miernikiem popularności stają się wyróżnienia – złote, platynowe i diamentowe płyty – które są ogłaszane publicznie. Od 1 lipca 2005 roku progi w dziedzinie muzyki rozrywkowej – po kolejnym obniżeniu – wynoszą:
– złota płyta to 10 tys. nośników (repertuar zagraniczny) i 15 tys. (repertuar polski);
– platynowa płyta to 20 tys. nośników (rep. zagr.) i 30 tys. (polski).
Progi te stanowią 50 proc. wielkości poprzednich, obowiązujących do 2005 roku. Nawet to pozwala zaobserwować problem przemysłu płytowego z promowaniem nowych przebojów i artystów w repertuarze krajowym. O ile w 2001 roku na 22 fonogramy uhonorowane platynowymi płytami aż 10 zawierało nowy

autorski repertuar krajowy, to w 2010 roku mamy już tylko sześć platynowych płyt za tego rodzaju twórczość. I to mimo zwiększenia się liczby platynowych albumów do ponad 80 pozycji w ciągu roku!

— — —

Rzut oka na listę wyróżnień opublikowanych przez ZPAV pozwala dostrzec, że zjawiskiem dominującym w ostatnich latach są doskonale sprzedające się i wszechobecne płyty ze znanymi przebojami. W samym tylko w 2010 roku platynowe płyty dzięki takim nagraniom zdobywali: Maciej Maleńczuk („Psychodancing 2" z klasykami polskiej piosenki) Ania Dąbrowska („Ania Movie" ze światowymi przebojami filmowymi), Robert Janowski („Song.pl" z przebojami dwudziestolecia międzywojennego) oraz Michał Bajor („Piosenki Marka Grechuty i Jonasza Kofty"). Jeśli dodać do tego platynę dla duetu Seweryna Krajewskiego i Andrzeja Piasecznego (śpiewających stare piosenki tego pierwszego) oraz płytę Marcina Wyrostka, zwycięzcy programu „Mam talent", „Magia del Tango" z jego interpretacjami obecnych w kulturze popularnej utworów Astora Piazzoli, będziemy mieli obraz dość ciekawego zjawiska. Otóż widać w tym zestawieniu – a także w szerszych trendach sprzedażowych ostatnich lat – supremację telewizyjnych formatów koncentrujących się właśnie na bezustannym odtwarzaniu w nowych wersjach popularnych już piosenek (patrz rozdział poświęcony obszarom twórczości). W jaki sposób można bardziej kreatywnie gospodarować dorobkiem nieżyjących autorów, pokazuje bardzo aktywna ostatnio Fundacja „Okularnicy" im. Agnieszki Osieckiej opiekująca się dorobkiem sławnej polskiej poetki i autorki tekstów.

— — —

Od strony organizacyjnej tradycyjnie na rynku muzyki popularnej dominują tzw. majorsi, obecnie cztery firmy: Universal, EMI, Sony i Warner. Znacznie łatwiej dziś jednak konkurować z nimi mniejszym prężnym producentom, takim jak Kayax, Mystic, My Music, Fonografika, Agencja MTJ, 4Ever Music, Asfalt Records czy Ql Music (żeby skoncentrować się na tych, którym udało się zdobyć platynowe płyty w ostatnich latach). Wszystkie one mają status wytwórni niezależnych, choć związane są – podobnie jak znaczna część niezależnych wytwórni za granicą – z majorsami wspólną dystrybucją nagrań. Liczącą się siłę stanowią też wydawcy prasy: wydawnictwa Bauer oraz Agora SA. Jednym z powodów ekspansji tych ostatnich był obecny do końca 2010 roku zapis o zerowej stawce VAT na książki – swoje wydawnictwa muzyczne sprzedawały bowiem jako książki z załączoną płytą, jednocześnie dbając o notowanie ich w zestawieniach bestsellerów. To oraz specjalne edycje zagranicznych wydawnictw

w tzw. polskiej cenie (płyty tłoczone w Polsce, z oprawą poligraficzną obniżonej jakości lub objętości) również wpływało na względną stabilizację polskiego przemysłu płytowego.

— — —

W ciekawy sposób zmieniają się sprzedażowe proporcje repertuaru krajowego i zagranicznego. Po bardzo niskim poziomie sprzedaży polskiej muzyki w 2009 roku (21 proc. wszystkich sprzedanych nośników, dane za ZPAV), rok 2010 był dużo lepszy – z wynikiem 26 proc.

— — —

Do największych problemów polskiego rynku należy duża koncentracja dystrybucji. Do sieci EMPiK należy ok. 30 proc. rynku, dalsze 35 proc. to sieci Media Markt i Saturn. Mniejsze sklepy detaliczne sprzedają poniżej 15 proc. fonogramów. Dane przytaczamy za „Gazetą Wyborczą" (*Komu EMPiK z Merlinem grają na nerwach* z 4 sierpnia 2010 r.) oraz raportem UOKiK z roku 2007. To oznacza *de facto* znacznie większą koncentrację na polu dystrybucji niż na polu produkcji nagrań i może wpływać na poziom cen detalicznych.

— — —

Krytyka muzyczna w obszarze muzyki pop

— — —

Do bardzo dużych przewartościowań doszło w ciągu ostatniej dekady w krytyce muzycznej zajmującej się sferą szeroko rozumianej rozrywki (w tym wypadku model krytyki muzyki alternatywnej i piosenki pop są sobie bliskie pod względem rodzaju problemów i zmian). Pod koniec lat 90. krajobraz krytyki – skoncentrowanej tradycyjnie (podobnie jak za granicą) wokół największych gazet i czasopism („Gazeta Wyborcza", „Rzeczpospolita", „Polityka" itd.) oraz magazynów specjalistycznych („Teraz Rock", „Machina") – zmieniło pojawienie się wyspecjalizowanych serwisów internetowych. I tak jak na świecie, gdzie ważną rolę od ponad dekady pełni serwis Pitchforkmedia.com, w Polsce zakładano nieco przypominające go formułą strony Porcys.com (od roku 2001) oraz Screenagers.pl (od roku 2003), do których w kolejnych latach dołączały kolejne, zgodnie z manierą Pitchforkmedia.com zajmujące się głównie muzyką alternatywną, ale przy okazji także taneczną, hip-hopem, muzyką rockową głównego nurtu i popem z list przebojów.

— — —

Druga rewolucja związana jest ze społecznościami internetowymi (tzw. Web 2.0) rozwijającymi się w ostatniej dekadzie. Obok serwisów o charakterze randkowym

i towarzyskim masowo powstawały sieci hobbystyczne związane z filmem, fotografią czy właśnie muzyką. I to właśnie duże zbiory wiedzy i domorosłej krytyki (serwisy Rate Your Music, Discogs.com i inne) uzupełnianej przez internautów, komentarze w sklepach internetowych (podatne na manipulacje ze strony wydawców, którzy wykorzystują je jako element partyzanckiego marketingu) oraz bardzo liczne blogi, których twórcy wchodzą w role krytyków muzycznych, decydują w znacznej mierze o charakterze tej dziedziny. Krytyka muzyki popularnej z dziedziny nieuporządkowanej zamieniła się w sferę niemożliwą do ogarnięcia, z terminami tworzonymi codziennie i z rywalizacją profesjonalnych autorów prasowych i pasjonatów amatorów na niemal równych prawach.

Krytykę w ograniczonym stopniu uzupełnia działalność wydawnictw książkowych. Niewiele trafia do nas pozycji tworzących nowe hierarchie w świecie muzyki rozrywkowej (takich jak książki Jona Savage'a czy Simona Reynoldsa na rynku brytyjskim), a najwięksi polscy wydawcy książek o muzyce – In Rock, Rock-Serwis, ostatnio Axis Mundi, okazjonalnie Muza i Agora – koncentrują się raczej na publikowaniu biografii znanych artystów.

Jeśli chodzi o nagrody i wyróżnienia, dominującą rolę w dziedzinie muzyki popularnej odgrywają Fryderyki przyznawane co roku przez Akademię Fonograficzną, ciało składające się z reprezentantów świata wydawniczego, artystów i dziennikarzy. Swoje nagrody dla polskich artystów pop przyznają ponadto telewizje (Superjedynki TVP, Viva Comet Awards, MTV Music Awards) oraz stacje radiowe (Złote Dzioby, nagrody Radia Wawa). Jedna z kategorii Paszportów „Polityki" także obejmuje obszar muzyki popularnej.

Masowe imprezy festiwalowe

Brakuje danych dotyczących krajowych festiwali muzycznych, spośród których co najmniej kilkanaście osiąga już publiczność powyżej 10 tysięcy słuchaczy. To w tej chwili olbrzymi i ciągle rosnący rynek, którego dziesięć lat temu praktycznie nie było. W tym roku dziesięciolecie obchodzi gdyński Open'er – festiwal, który w dziedzinie szerokiej prezentacji światowej i krajowej muzyki pop i rock na wielu scenach utorował w Polsce drogę innym imprezom. Wśród organizatorów takich imprez dominują dwa modele: firmy prywatne

(np. Alter Art – agencja obsługująca Heineken Open'er, Coke Live Music i Selector Festival – trzy duże imprezy muzyczne od czerwca do sierpnia) oraz organizacje trzeciego sektora (Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy, która odpowiada za Przystanek Woodstock, Fundacja Independent organizująca Off Festival). Bardzo wiele koncertów odbywa się przy okazji imprez obejmujących wiele dziedzin kultury (Nowe Horyzonty, Malta), ale sam sezon letnich festiwali muzycznych, obficie wspierany dotacjami lokalnymi, kwitnie. Z ankiety wysłanej do organizatorów największych imprez w Polsce (nie odpowiedziała na nią firma Alter Art) wynika, że najważniejsze źródło wpływów to właśnie dotacje lokalne (w ostatnim roku 50 proc. w wypadku Off Festivalu w Katowicach, 30 proc. w wypadku festiwalu Tauron Nowa Muzyka w tym samym mieście). Drugie co do ważności są wpływy od prywatnych sponsorów (odpowiednio: 25 i 45 proc., a także aż 70 proc. dla Przystanku Woodstock). Część z nich (jak Heineken w wypadku Open'era czy Tauron w wypadku Nowej Muzyki) to sponsorzy tytularni. W Polsce ta forma jest szerzej akceptowana niż w Europie Zachodniej. Dotacje centralne nie przekraczają 10 proc., a wpływy ze sprzedaży biletów to 10–20 proc. całości. Wśród największych problemów organizatorzy wymieniali m.in. niedostosowanie ustawy o bezpieczeństwie imprez masowych do festiwali o dużym rozmiarze i zasięgu, kłopoty z ustawą antyalkoholową oraz wysoki poziom komplikacji wniosków o dotacje.

Marcin Flint

MUZYKA HIP-HOP

Twórczość i wykonawstwo

Muzyka hip-hopowa powstała w Nowym Jorku w latach 70. Jej rodowód jest skomplikowany. Swoją rolę odegrały tu występy czarnych komików, piosenkarze bebop, wykonawcy *doo-wop*, piosenka więzienna i wojskowa, jak również tzw. *toasts*, rodzaj rymowanych, obscenicznych legend przekazywanych z ust do ust. Ważnym epizodem były melodeklamacje księży, nauki w kościołach, gospel. Najważniejsze: funk i disco. Za pierwsze oficjalnie wydane nagranie hip-hopowe uchodzi wydane przez wytwórnię Rappers „Delight" grupy Sugarhill Gang z 1979 roku.

Na polskim gruncie hip-hopowy rozdział otworzył Kazik wydanym w 1991 roku (w oficynie Zic Zac) „Spalam się". Choć sam twórca odcina się od gatunku, na albumie wykorzystano rapowane teksty, technikę samplingu (próbek wyciętych z cudzych nagrań) i uzyskane dzięki manipulacjom płytami winylowymi skrecze. W 1995 r. w SP Records ukazuje się „Wzgórze Ya-Pa-3" Wzgórza Ya-Pa-3. I to ten krążek zwykło się uważać za pionierski. Trzy miesiące po nim Liroy wydał w BMG „Alboom", oficjalny debiut. Sprzedaż przekroczyła 400 tys. egzemplarzy.

Źródeł rodzimego hip-hopu było wiele. Największą rolę odegrała kontrkultura lat 80. – reggae, jazz, alternatywny rock, punk rock. Hip-hopowcy przypominali tamto pokolenie nonkonformizmem, walką z konwenansem, uderzaniem w system – decydentów, aparat represji – schematyczną socjologią, ale też fascynacją używkami. Liroy poszedł inną drogą. Jako że polski funk i polskie disco nie istniało, przeszczepił wzorce z Ameryki, naśladując grupy takie jak Cypress Hill czy House Of Pain. Wraz z płytą Zip Składu, a zwłaszcza wykrystalizowanego z jego składu WWO jasne się stało, że hip-hopowcy zafascynowani

są miejskim folklorem, światem, o którym pisał Wiech czy śpiewał Grzesiuk. Już wydana w 1996 roku płyta Kalibra 44 „Magia i Miecz" (SP Records) pokazała jednak, że rodzimy hip-hop jest zjawiskiem trudnym do powiązania z tym, co działo się wcześniej – tu inspiracje sięgają literatury romantycznej, *fantasy*, konwencji *horrorcore*, nie bez znaczenia pozostają ponarkotyczne wizje.

— — —

Ostatnie 10 lat polskiego hip-hopu to najważniejszy dla niego okres. Wspiął się na szczyt artystycznych możliwości, następnie, tak jak to miało miejsce na scenie niemieckiej, skomercjalizował się, podupadł i powoli acz systematycznie ewoluuje, usiłując odzyskać dawną pozycję. Wyjątkowymi wydarzeniami są solowe debiuty w niezależnej wytwórni Asfalt Records: „Polepione dźwięki" Fisza (2000), „Masz to jak w banku" O.S.T.R. (2001) i „Koniec żartów" Łony (2001). To wtedy publiczność poznała najbarwniejsze postaci tej sceny i jej dzisiejsze autorytety.

— — —

Najpopularniejszą odmianą hip-hopu jest nieodmiennie hip-hop hardcore'owy – najbardziej radykalny i sfrustrowany, najbliższy ulicy, podsuwający młodym słuchaczom gotowe recepty na życie. Choć jego nestorzy – Molesta, Zip Skład, WWO, Peja i JedenSiedem – w ogromnej większości dojrzeli, tonując swój przekaz, znaleźli setki naśladowców w całym kraju. Nie przeszkodziło to jednak wykształcić się grupom wracającym do korzeni hip-hopu (tzw. *trueschool*, reprezentowany choćby przez Stare Miasto, Eldo, Dizkreta czy Pezeta), ale i zajmujących się jego syntetyczną, taneczną odmianą łączoną z bezczelnym, hedonistycznym przekazem (tzw. *bounce*, warto wymienić Tedego czy Borixona). Obecnie wspomniane nazwy podgatunków raczej bawią, a to dlatego, że ich przedstawiciele wielokrotnie zmieniali czy łączyli pomysły na swoją twórczość, zaś hip-hop z powodzeniem dążył do syntezy z większością funkcjonujących gatunków: reggae (Paktofonika, Vavamuffin, EastWest Rockers, Jamal), r'n'b/soul (Lari Fari, SiStars, Parę Słów, Lilu, Blow), rock/metal (Bakflip, Noconcreto, A.J.K.S.), electro (Wdowa, Zeus, Sokół i Pono, Monopol), ethno/world (donGURALesko, Cisza i Spokój) oraz oczywiście pop (Mezo, Teka, Jeden Osiem L). Najlepszym dowodem jest tu przykład zespołu Afro Kolektyw – po wydaniu trzech płyt dotarł od hip-hopu z elementami disco i funku po organiczny hip-hop jazz, a skończył na zaskakującej, absolutnie autorskiej hybrydzie łączącej hip-hop, house, nową falę, electro i nawiązania do muzyki klasycznej.

— — —

Strona tekstowa hip-hopu

Teksty w polskim hip-hopie od początku istnienia gatunku wskazują na dwie przeplatające się ze sobą nieustannie tendencje. Jedna z nich kładzie nacisk na to, jak się mówi – raperzy dbają o to, by rymować gęsto, odpowiednio swe teksty instrumentalizować, stosować efektowne gry słów, kumulować błyskotliwe porównania. Często celem jest udowodnienie swojego mistrzostwa w tej dziedzinie, stąd cała konwencja przechwalania się, nazywana w Stanach *braggadoccio*. Drugim biegunem jest hip-hop oparty na tym, co się mówi, czyli przekazie – bezwzględnie oceniający, brutalny w formie i treści, z założenia szczery, moralizujący bądź opowiadający historie. Nad językową biegłość stawia życiowe doświadczenie i miażdżącą krytykę władzy. Najlepsi raperzy w ostatnich latach łączą obie tendencje – tak jest u donGURALesko, Fokusa, Ero, abradAba, Trzeciego Wymiaru, O.S.T.R.

Generalizowanie jest w tym wypadku niezwykle niebezpieczne – pokolenie hip-hopu często wydaje się kierować po prostu skamandryckim hasłem „poezjo, na ulicę". I tak jak różnią się od siebie limeryki, satyry, poematy dygresyjne i liryki, tak różnią się formy wypowiedzi wewnątrz rapu. Duże Pe inspiruje się futuryzmem, Łona kabaretem w wydaniu Przybory czy Lipińskiej, L.U.C. – Witkacym, a Małolat – Łysiakiem. Wojciech Bąkowski z projektu Niwea na wydanej w 2010 r. płycie „01" stworzył nowy język niczym Masłowska, podczas gdy donGURALesko skleił popkulturową mozaikę z tekstów antropologicznych, filozoficznych i religioznawczych. Granic właściwie nie ma. Specyfiką tekstów hip-hopowych jest bardzo wysoka „autocytowalność" – punktem honoru artystów jest spora ilość nawiązań do poprzedników.

Rynek wydawniczy

Największe zasługi dla rozwoju hip-hopowego rynku wydawniczego ma do dziś istniejące SP Records Sławomira Pietrzaka i upadły w zeszłym roku, reaktywowany bez większego powodzenia, RRX Krzysztofa Kozaka. Pietrzak odpowiada za pierwsze płyty Kalibra 44 i Wzgórza Ya-Pa-3, Kozak zdominował koniec lat 90., mając w katalogu całą ówczesną czołówkę: DJ'a 600V, Warszafski Deszcz, Zip Skład czy JedenSiedem. Lata 2001–2010 należą już do oficyn niezależnych, autorskich: Asfaltu Marcina „Tytusa" Grabskiego (m.in. Fisz, Łona,

O.S.T.R.) i Blendu Marka „Pro" Gluzińskiego (Grammatik, Fenomen, Kasta i niszowe, bardzo ważne wydawnictwa, takie jak Tymon, Siny czy Poema Faktu). Bardzo istotną rolę odgrywają wydawnictwa zakładane przez ważnych raperów i odzwierciedlające ich preferencje – Sokół dba, by Prosto nie odeszło za bardzo od ulicy, Mes wraz z Pjusem i Stasiakiem w Alkopoligamia.com flirtują z g-funkiem i soulem, zaś Tede w Wielkim Joł prezentuje nowoczesny repertuar rozrywkowy. *Labele* nastawione są na odcinanie kuponów od mody na hip-hop – UMC/My Music i Camey Records z tego segmentu rynku właściwie się wycofały. Od 2004 r. można bowiem datować czas słabszej sprzedaży hip-hopowych płyt. Rzadkie sukcesy (złote płyty dla O.S.T.R.) są tu wyjątkiem potwierdzającym regułę. Dopiero 2010 rok przyniósł ożywienie – „Zapiski z 1001 nocy" Eldo, „Mixtape Prosto", „Tylko dla dorosłych" O.S.T.R., „Fuck Tede/Glam Rap" Tedego czy „Totem Leśnych Ludzi" donGURALesko to wszystko albumy notowane na wysokich miejscach oficjalnej listy sprzedaży OLiS. Co ciekawe, wyznacznikiem polskiego hip-hopowego rynku wydawniczego jest to, że słabo na nim radzą sobie duże wydawnictwa, tzw. majorsi. Za ostatnią tendencję można uznać powoływanie do życia wyjątkowo drobnych podmiotów. Wspomniany donGURALesko udowodnił jednak, że tak kameralna wytwórnia jak Szpadyzor Records jest w stanie osiągnąć szczyt OLiS. Dobrze na rynku odnalazł się również niewielki Step (złota płyta dla PIH).

Krytyka hip-hopowa

Krytyka hip-hopowa w Polsce ma słabą pozycję. Z początkiem 2007 roku zakończył działalność wysokonakładowy „Ślizg", w 2010 roku przestał ukazywać się „Magazyn Hip-Hop". Rolę szczególną odgrywa radio. Wciąż istnieją dwie zasłużone audycje – prowadzona od 1995 roku, kojarzona z postacią raperki i organizatorki Aśki Tyszkiewicz „WuDoo" w Polskim Radio Szczecin oraz emitowana od 2000 roku w Polskim Radio Białystok prowadzona przez Roballa i EsDwa „HiphOpera". W 2010 roku do Trzeciego Programu PR wrócił Hirek Wrona, zastępując wcześniejszy „Czarny piątek" zbliżoną repertuarowo, obejmującą hip-hop, funk i soul „Czarną nocą". Ceniony jest „Hip-Hop Kampus", program Michała „Proceente" Kosiorowskiego i Artura „Kuentina" Augustyniaka w uniwersyteckim Radio Kampus.

Najchętniej odwiedzaną stroną internetową jest hip-hop.pl (46 344 użytkowników dziennie). Na dalszym miejscu plasują się: opiniotwórczy, nagrodzony Webstarem Popkiller (5232 użytkowników), tabloidowy Rap Pudelek (3844 użytkowników), Rap Duma (2242 użytkowników) i HH Respect (1174 użytkowników).

Maria Baliszewska, Remigiusz Mazur-Hanaj

MUZYKA LUDOWA – OD TRADYCYJNEJ DO FOLKOWEJ

WSTĘP – 1989, CZYLI SPADEK PO PRL [1]

[*Remigiusz Mazur-Hanaj*]

W spadku po PRL otrzymaliśmy mocno zredukowany, wystylizowany i przez to nieprawdziwy obraz muzyki ludowej. Obraz ten zadziwiająco trwale ukształtował zarówno w potocznej świadomości, jak i wśród elit zestaw uproszczeń i ograniczeń dotyczących wiedzy o folklorze i jego wartościowania – stereotypów, od których niełatwo nam się uwolnić również i dziś. [zob.*** str. 149]

W państwie z nazwy „ludowym" folklor w ogóle, a muzyka ludowa w szczególności były traktowane instrumentalnie – służyły realizacji idei awansu społecznego, były jednym z trybów mechanizmu wcielającego tę ideę w życie. W istocie polityka PRL stawiała sobie za cel dezintegrację tradycyjnych więzi społecznych na wsi [2] (co realizowano w różnych okresach z różnym nasileniem) i budowę nowego „ludu" zwanego „proletariatem" czy „ludem pracującym miast i wsi".

Jednak mimo koncesjonowania kultury i centralnego sterowania jej instytucjami w wielu zintegrowanych wspólnotach, zwłaszcza wiejskich, muzyka ludowa zachowała się w różnym stopniu w obiegu wewnętrznym do końca trwania PRL, a w latach 80. kultura ludowa uległa nawet pewnemu ożywieniu. Można powiedzieć, że obieg oficjalny, propagandowy folkloru współistniał z obiegiem wewnętrznym, lokalnym, z rzadka się tylko przenikając (mowa o przenikaniu spontanicznym, niesterowanym). Model wewnętrznie zakodowanej, samowystarczalnej kultury chłopskiej stał bowiem w sprzeczności z awansem społecznym, z ideologią budowy bezklasowego, socjalistycznego, świeckiego społeczeństwa i narodu [3].

Pamiętajmy, że tradycyjna muzyka wiejska, zwłaszcza obrzędowa, była nieodłącznie związana z religijnością, a także wyrażała tożsamość etniczną. W związku z czym próbowano ograniczyć pozakościelne, spontaniczne formy jej uprawiania (np. poprzez represje wobec kolędników), jak też rugowano przejawy mieszanych etnicznie, pogranicznych kultur (np. praktyka tłumaczeń tekstów pieśni chachłackich na język polski podejmowana przez instruktorów domów kultury), a także kultur mniejszościowych, odrębnych etnicznie czy narodowo (zwłaszcza ukraińskiej). Oficjalny, a z czasem także w dużej mierze potoczny (dzięki mediom, zwłaszcza radiu i telewizji) obraz muzyki ludowej miały tworzyć hojnie wspierane przez państwo zespoły pieśni i tańca, w których nie było miejsca ani na wątki religijne czy mniejszościowe, ani na autentyczną stylistykę[4].

— — —

Kolejne generacje, które zetknęły się z folklorem muzycznym wyłącznie w takim scenicznym wydaniu, wyrastały w przekonaniu o jego miałkości artystycznej, czyli że jest to, jak śpiewał bard Salonu Niezależnych Jacek Kleyff, li tylko „usia siusia cepeliada". Tymczasem mniej więcej od połowy lat 70. wzmacniał się fundament pod przyszłe głębsze zainteresowanie muzyką ludową. Dziennikarze Programu 2 Polskiego Radia (Maria Baliszewska, Anna Borucka-Szotkowska, Marian Domański) zaczęli regularnie praktykować profesjonalne archiwizowanie muzyki i jej nagrywanie w terenie, a także przełamali nieobecność muzyki *in crudo* na antenie.

— — —

Wzmogli swoją obecność badawczą w obiegu wewnętrznym folkloru etnomuzykolodzy, co zaowocowało systematycznym przyrostem ciekawych nagrań w archiwach (zwłaszcza Piotr Dahlig z Instytutu Sztuki PAN i ks. prof. Bolesław Bartkowski z KUL), a także pogłębioną perspektywą poznawczą i nową jakością refleksji nad repertuarem, formami i stylistyką, wykonawstwem i osobami samych muzykantów oraz śpiewaków ludowych (zwłaszcza Piotr Dahlig, obecnie profesor UW[5]), w czym nawiązywano zresztą do zacnych tradycji jeszcze przedwojennej polskiej etnomuzykologii – do idei i dorobku Łucjana Kamieńskiego, Adolfa Chybińskiego oraz Jadwigi i Mariana Sobieskich[6].

— — —

Z kolei reforma regulaminu i kształtu Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym dokonana w połowie lat 70. przez jurorów etnomuzykologów, a premiująca autentycznych wykonawców z wewnętrznego obiegu folkloru, sprawiła w krótkim czasie i na długo, że festiwal ten stał się ważną sceną

polskiej muzyki niestylizowanej, co miało duże znaczenie również z racji sieciowego powiązania imprezy kazimierskiej z lokalnymi przeglądami ludowej twórczości muzycznej, które były regionalnymi eliminacjami do festiwalu. Jednocześnie w różnych regionach Polski działali na własną rękę z dużą konsekwencją i rzetelnością badacze terenowi i dokumentatorzy autentycznych tradycji muzycznych, z których warto wymienić Piotra Gana (Kieleckie, Radomskie) oraz Franciszka Kotulę (Rzeszowszczyzna), przy czym ten ostatni był autorem wielu wartościowych publikacji, z których zwłaszcza jedna – „Muzykanty”[–7] – miała charakter pionierski i odkrywczy jako praca nie *stricte* akademicka, a o dużym znaczeniu popularyzatorskim i źródłowym. Od początku lat 80. zbliżone przedsięwzięcie archiwizacyjne rozpoczął artysta malarz Andrzej Bieńkowski[–8]. Trzeba też dodać, że ważny punkt odniesienia dla zainteresowania muzyką *in crudo* przez cały okres PRL i potem stanowiła żywa tradycja w swoistej enklawie Karpat, jej jakość i skala zachowania.

— — —

Wreszcie, trudną do przecenienia rolę w tym względzie – *last but not least* – odegrała alternatywna kultura artystyczna lat 70. i 80., mająca swoje pierwsze źródło w teatralnych i postteatralnych poszukiwaniach Jerzego Grotowskiego, a później Włodzimierza Staniewskiego, twórcy Ośrodka Poszukiwań Teatralnych w Gardzienicach, który już literalnie i konkretnie wyprawił się w poszukiwaniu inspiracji w kierunku autentycznej kultury wiejskiej, co także w oryginalny sposób podjął Teatr Wiejski Węgajty. Znamienne jest, że wielu późniejszych twórców ruchu *in crudo* wchodziło do świata „rootsowej” kultury wiejskiej niejako przez kuchenne drzwi teatrów alternatywnych, punk rocka czy niektórych nurtów muzyki współczesnej (szczególnie *minimal music*).

— — —

* * * [*Maria Baliszewska*]

— — —

By zrozumieć stanowisko wyrażone w powyższym tekście, trzeba by opisać, czym była muzyka ludowa w czasach PRL, dlaczego obecnie wielu odbiorców jej nie akceptuje.

— — —

W czasach komunistycznych polska muzyka ludowa została zawłaszczona przez propagandę i miała uwiarygodniać z jednej strony „ludowość” w nazwie państwa, z drugiej – być podporządkowana (w formach i celach) temu państwu. Tak więc, choć w końcu lat 40. i wczesnych latach 50. została zorganizowana

(dzięki pasji muzykologów Jadwigi i Mariana Sobieskich) Akcja Zbierania Folkloru, to na estradach i antenach radiowych królowały zespoły pieśni i tańca lepszej lub gorszej jakości, które z prawdziwą wiejską muzyką ludową nie miały wiele wspólnego. Nie zamierzam tu analizować jakości artystycznej zespołów „Mazowsze" i „Śląsk", które, choć powstały z naśladowania wzorca radzieckiego, miały jednak pewne walory (dobrej jakości opracowania Tadeusza Sygietyńskiego i Stanisława Hadyny, potem Wojciecha Kilara, a także wyszkolenie baletowe były dobrym produktem eksportowym). Katastrofą było (i jest do dzisiaj) powstanie wielu setek zespołów, które tamtą manierę i modę naśladowały mało udolnie, a ich organizatorzy wychodzili z założenia, że polski folklor muzyczny w formie czystej jest niestrawny, nie do zaakceptowania, zbyt prostacki.
To podejście w wielu środowiskach pokutuje do dzisiaj. Cudze chwalicie, swego nie znacie… Ta właśnie postać folkloru była promowana i wykorzystywana przez państwo przy różnych okazjach (święta państwowe, dożynki itp.) i została w mentalności odbiorców związana z systemem komunistycznym, a później, jako skażona nim, odrzucona przez większą część społeczeństwa.

— — —

Podobnie zresztą działał mechanizm braku akceptacji dla tradycyjnej muzyki, nieśmiało przemycanej w mediach (Redakcja Muzyki Ludowej i jej redaktorzy) i dokumentowanej też przez Instytut Sztuki PAN (przy bardzo małych środkach finansowych). Negatywne postrzeganie muzyki ludowej miało dwojaki charakter: wieś wstydziła się swojej sztuki i kultury, identyfikując awans kulturowy z innymi rodzajami muzyki (kultury), miasto zaś odrzucało ją, nie dostrzegając walorów estetycznych i nie rozpoznając jej treści i wartości uniwersalnych.
Faktem jest, że niektóre imprezy cieszyły się powszechną aprobatą i popularnością ze względu na swój populistyczny charakter. Myślę tu o Cepeliadach, czyli festiwalach muzyki ludowej połączonych z jarmarkami, kiermaszami, degustacją potraw itp. (formy te obecnie bardzo się rozwinęły). Nazwa była związana z działalnością Cepelii (Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego), przedsiębiorstwa, którego celem było promowanie sztuki ludowej w Polsce i za granicą. Cepelia w tamtym okresie była potęgą, miała kilkadziesiąt zespołów pieśni i tańca pod swoją opieką, nie sposób tej działalności ocenić jednoznacznie negatywnie. Z jednej strony promowała zespoły estradowe, a więc muzykę dostosowaną do wymogów publiczności, opracowaną na scenę, odbiegającą od autentycznej, „podkolorowaną", z drugiej – zespoły cepeliowskie jednak pracowały pod opieką etnografów, a więc np. obrzędy, które przedstawiały, były zgodne z ich dawną postacią i dzięki temu często przetrwały do dziś. Choć forma nie

była najlepsza, to treści istniały. Muzyka tradycyjna przetrwała czas PRL dzięki sile tkwiącej w pokoleniach, które ją przekazywały, i dzięki zabiegom niektórych środowisk, które promowały ją mimo niechęci władz. Należy tu podkreślić rolę przede wszystkim Jadwigi i Mariana Sobieskich, wówczas działających w Instytucie Sztuki PAN, grona dokumentalistów – zawodowych i pasjonatów z kręgów akademickich i medialnych (rozgłośni radiowych) – regionalnych ośrodków kultury w małych miastach i ludzi, którzy w nich działali i mieli świadomość wagi tej części kultury narodowej. Efektem tych działań – osobnych i wspólnych – było np. powstanie festiwalu kapel i śpiewaków ludowych w Kazimierzu Dolnym. Znaczenie tego festiwalu dla przetrwania muzyki ludowej jest ogromne.

— — —

Stan muzyki ludowej w Polsce zaczął się nieco zmieniać już w latach 80., bo granice się otwierały, muzycy częściej mieli kontakty z Zachodem, uczestniczyli w festiwalach w tamtej części Europy. Rozpoczęli poszukiwania własnych środków wyrazu, a walory muzyki źródłowej (tradycyjnej, *in crudo*) zaczęły być bardziej dostrzegane (także dzięki Polskiemu Radiu i działalności Redakcji Muzyki Ludowej).

— — —

W okres III Rzeczypospolitej wkroczyliśmy jako potentat (na tle innych krajów Europy) w dziedzinie muzyki tradycyjnej, mieliśmy też wciąż działające zespoły pieśni i tańca, raczkował już nurt muzyki folkowej.

— — —

TWÓRCZOŚĆ. MUZYKA LUDOWA MIĘDZY AUTENTYKIEM, „MUZYKĄ ŚWIATA” I „CEPELIADĄ” [*Maria Baliszewska*]

— — —

Definicje

Muzyka tradycyjna (terminologia taka została ustalona przez ICTM – International Council For Traditional Music UNESCO) – to muzyka przekazywana z pokolenia na pokolenie drogą ustnego przekazu (tradycja wokalna i instrumentalna). Jest najbliżej dawnej muzyki ludowej, jej wykonawcy starają się wiernie – bez wielkich zmian, małe zawsze były obecne – odtwarzać dawny repertuar, na który składają się wszelkie formy związane z życiem na wsi: muzyka obrzędowa (pieśni, tańce), przyśpiewki, pieśni epickie, miłosne, związane z obrzędowością doroczną, rodzinną itd. Muzyka tradycyjna określa źródłową muzykę danego narodu czy grupy etnicznej, autentyczną, *in crudo*.

Muzyka odżywająca (ang. *revival*) – to muzyka odtwarzana współcześnie, w zasadzie wiernie, na podstawie ustnego przekazu (często już nie na wsi, a w mieście) lub z nagrań czy zapisów nutowych.

— — —

Muzyka folkowa, etniczna, świata (nurt mający w Europie już czterdziestoletnią tradycję, w Polsce ok. 25 lat) – przytoczę tu próbę definicji z roku 1996 autorstwa grupy specjalistów, autorów audycji radiowych współpracujących w ramach Europejskiej Unii Radiowej: „Współczesna muzyka folkowa nie uznaje form kultywujących folklor poprzez państwowe instytucje w wielkich narodowych zespołach pieśni i tańca, orkiestrach ludowych czy chórach, a także tendencji do rekonstrukcji folkloru w stylu muzealnym. Muzyka folkowa bazuje na muzyce tradycyjnej własnego kraju, wychodząc ku współczesnym sposobom jej rozumienia, adaptując ją dla ucha współczesnego słuchacza. Poszukuje nowych muzycznych obszarów, zachowując mniej lub bardziej ścisłe związki z tradycją, w dążeniu do innowacji chce zachować kontakt ze współczesnym jej odbiorcą. Dopuszcza łączenie jej z rockiem, jazzem i muzyką pop czy podobnymi gatunkami, ale współczesna muzyka folkowa w zasadzie szuka własnej drogi rozwoju". Jednak w ostatnich latach muzyka ta, a także tradycja, zmieniają się tak szybko, że żadna definicja nie jest w stanie nadążyć za tymi zmianami. Dlatego lepiej nie definiować tego zjawiska, a tylko obserwować je i próbować opisywać. Trudno zmierzyć, ile w danym utworze ludowego pierwowzoru, a ile nowej inspiracji.

— — —

Mamy więc obecnie w Polsce dawną muzykę ludową, w pewnym stopniu wciąż związaną z obrzędowością i życiem codziennym, zwłaszcza w niektórych regionach, jest bliska jej muzyka odżywająca, której angielska nazwa doskonale oddaje sens i sposób jej powstawania – *revival*, czyli muzyka różniąca się od tradycyjnej tylko świadomym i pełnym szacunku podejściem wykonawcy do ludowego oryginału. Jest muzyka stylizowana, uprawiana przez zespoły pieśni i tańca, która w mniejszym lub większym stopniu odbiega od tradycyjnej, jej główną cechą jest dostosowanie do wymogów estrady i pokazu scenicznego. Jest muzyka folkowa z wszelkimi odmianami, jej twórcy przede wszystkim czerpią z tradycyjnej muzyki polskiej, ale też z innych źródeł (popularność muzyki latynoamerykańskiej czy irlandzkiej oraz bałkańskiej).

— — —

Muzyka ludowa bywa również źródłem inspiracji muzyków i kompozytorów muzyki poważnej, czego efektem jest powstawanie utworów, które muzyką ludową już nie są, ale ich związek z dawną tradycją ludową, treściami, które

niesie, jest zaznaczony (Paweł Szymański, Zygmunt Krauze, Henryk Mikołaj Górecki itd.). Dwudziestolecie niepodległej Polski przyniosło wzrost zainteresowania muzyką ludową z jej wszystkimi odmianami.

Muzyka tradycyjna na wsi

Tylko w niektórych regionach można mówić o obecności tej muzyki w życiu codziennym i odświętnym wsi. Tendencją ogólną jest porzucanie tradycyjnej muzyki na rzecz innych modnych form oprawy wesel (wesela są głównym nośnikiem tradycji) – disco polo, pop, muzyka weselna z nowymi tekstami, którą niektórzy antropolodzy zaliczają do ludowej. Muzyka tradycyjna obecna jest dzięki świadomemu podejściu niektórych zespołów regionalnych i instytucji lokalnych, często prowadzonych przez animatorów, terenowych etnografów lub pasjonatów. Wciąż istnieją instrumenty muzyczne i wykonawcy, którzy umieją na nich grać, wciąż istnieją kapele, które żyją z udziału w weselach, wciąż można usłyszeć wiele dawnych pieśni, łączonych z dawnymi obrzędami. Pod tym względem na mapie Europy jesteśmy ważnym miejscem, bo niewiele krajów może poszczycić się obecnością tradycyjnej kultury ludowej w XXI wieku (kraje bałkańskie, Białoruś, Ukraina), zwłaszcza w niektórych częściach Polski.

Podhale, Rzeszowskie i Pogórze, Beskidy Żywiecki i Śląski – to regiony, których ludność ma świadomość wagi rodzimej muzyki, identyfikuje się z nią. W tej części Polski wesela nie mogą obyć się bez tradycyjnej kapeli i elementów dawnej obrzędowości. Na Podhalu to nawet obowiązek. Zmiany są akceptowane, ale tylko w zakresie wielości instrumentów w tradycyjnej kapeli (powiększanie liczby instrumentów dla uzyskania mocniejszego brzmienia). Repertuar dawny pozostaje, często poszerzony o współczesne przeboje, czardasze itp.

W innych regionach sytuacja jest bardziej zróżnicowana, z tendencją do odchodzenia od tradycji na rzecz nowych form muzykowania. W niektórych regionach rozwinął się bardzo śpiew gromadny i powstały liczne zespoły śpiewacze (np. inicjowane przez Koła Gospodyń Wiejskich), które odtwarzają w nieco zmienionej postaci (bez ornamentów właściwych śpiewom solowym) dawny repertuar pieśniowy, w tym obrzędowy, ale głównie wykonują dwudziestowieczny repertuar popularny.

W Lubelskiem, Wielkopolsce, na Mazowszu, Kurpiach, w Radomskiem, Kieleckiem, Krakowskiem tylko na nielicznych weselach jest obecna muzyka ludowa, a dbałość o jej przetrwanie spoczywa w rękach i głosach licznych zespołów śpiewaczych. Wciąż jednak jest tu niemało wykonawców muzyki tradycyjnej (starszego pokolenia), od których mogą uczyć się młodzi. W innych regionach, wsiach Warmii i Mazur, Suwalszczyzny, Pomorza, Kaszub i Kujaw, tradycja na co dzień jest nieobecna. Jedynym obszarem tradycyjnej kultury etnomuzycznej, o którym można powiedzieć, uogólniając, że w większości regionów mniej lub bardziej pozostaje wciąż obecny w praktyce społecznej, jest ludowy śpiew religijny, zarówno w formach liturgicznych (nabożeństwa wielkopostne), jak i pozaliturgicznych (kolędowanie, śpiewanie kolęd kantyczkowych, nabożeństwa majowe, czuwania pogrzebowe).

Generalnie jednak pobieżny – z konieczności – rzut oka na rzeczywistość muzyki na wsi pozwala postawić tezę, że o ile w mieście obserwuje się wzrost zainteresowania tradycyjną wiejską muzyką, o tyle na wsi jest ona w coraz mniejszym stopniu obecna. Wyjątkiem są regiony południa Polski.

Muzyka ludowa w mieście

To muzyka tradycyjna, rekonstruowana, stylizowana i folkowa, odłączona od swojej dawnej użytkowej funkcji, prezentowana w postaci koncertów, warsztatów, pokazów, których celem jest poznanie, nauka, podtrzymanie jej istnienia, pokazanie szerokiej publiczności walorów tkwiących w tradycji i różnych wariantach tej muzyki. Na uwagę zasługuje działalność Domów Tańca i stowarzyszeń, na czele z Warszawskim Domem Tańca, gdzie nauka tańców i pieśni ludowych odbywa się w sposób naturalny, podczas zabawy tanecznej i najczęściej od autentycznych wiejskich muzykantów.

Muzyka folkowa

Folk to muzyka tradycyjna XXI wieku. Wydaje się oczywiste, że tradycja i tradycyjna muzyka w rozumieniu XIX-wiecznym (czyli związana z obrzędem, świętem i będąca oprawą codziennego życia) nie ma szans na przetrwanie. Multimedia, unifikacja życia, globalizacja, postęp cywilizacyjny bezpowrotnie muszą ją zmienić, na wieś wkroczyła już dawno muzyka dyskotekowa, a tradycyjna kapela ludowa to rzadkość. Muzyka folkowa to jedna z dróg zachowania tradycji, np. tradycyjnych polskich rytmów, choć już w nieco innej, estradowej, koncertowej postaci. To przyszłość dla naszej tradycji. Tej przyszłości trzeba pomóc, uruchamiając szkolnictwo muzyczne w tym zakresie (wzorem krajów skandynawskich, Węgier i innych), by autentyczność muzyków wiejskich została zastąpiona profesjonalizmem i jakością wykonania.

Pierwszym polskim zespołem folkowym był zespół Syrbacy (pod kierownictwem Antoniego Kani), w którym muzycy grali na tradycyjnych i rekonstruowanych instrumentach ludowych melodie zaczerpnięte z pamięci ich rodziców oraz zbiorów pisanych, głównie Oskara Kolberga. Równolegle w roku 1985 powstał Kwartet Jorgi, dla którego muzyka tradycyjna była źródłem własnej twórczości muzyków. Przez ponad dwadzieścia lat, które upłynęły od powstania tych zespołów, nurt folkowy w Polsce rozwinął się ogromnie, czerpiąc zarówno z wzorów skandynawskich (godnych naśladowania, bowiem tam muzyka folkowa jest bardzo bliska ludowemu pierwowzorowi), jak i anglosaskich (na uwagę zasługuje żywotność tej tradycji i wielość młodych zespołów). Powstało kilkaset zespołów (ich liczba jest zmienna, czas działalności często krótki, tworzone bywają *ad hoc* na jakiś festiwal czy konkurs, inne utrzymują się długo na scenie folkowej), wciąż powstają nowe, wykształciło się wielu doskonałych artystów. Silnym impulsem do powstawania zespołów folkowych jest bogactwo polskiej tradycji ludowej, liczne instrumentarium i to szczególne wyzwanie, jakim jest oryginalna melodyka polskiej pieśni (oparta na skalach modalnych). Młodzi muzycy podchodzą do tych pieśni w różny sposób, wykonują ją: tradycyjnie (muzyka odnowiona, *revival*), ze skromną prostą aranżacją, z aranżacją jazzową, rockową, a nawet etno-techno. Repertuar zespołów folkowych (a są to niewielkie grupy do 10 osób i soliści) jest bardzo różnorodny. O wartości tej muzyki stanowią jakość opracowania, poziom wykonania i dobór repertuaru (według takich kryteriów ocenia zespoły jury festiwalu folkowego Polskiego Radia Nowa Tradycja, którego jestem członkiem).

Muzyka estradowa

Najbardziej kontrowersyjne muzycznie i estetycznie są zespoły pieśni i tańca, pokłosie wzorców radzieckich, które do dzisiaj nie tylko istnieją, ale często reprezentują Polskę poza granicami. To głównie zespoły studenckie, których repertuar stanowią opracowane wiązanki muzyczne z różnych regionów Polski, jakościowo i estetycznie słabe, aranżacyjnie bardzo słabe, wykonawczo – wciąż naśladujące operetkowe zespoły „Mazowsze" i „Śląsk". Często to karykatura muzyki i ludowej tradycji. Ze zgrozą widzę, że bywają wspierane i nagradzane przez państwowe instytucje kultury (np. przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, m.in. nagrodą im. O. Kolberga – tu istnieje kategoria zespołów prezentujących folklor stylizowany, ale stylizacja ta urąga patronowi, który badał i zbierał autentyczny folklor). Niestety, ich populistyczne produkcje cieszą się dość dużą akceptacją publiczności.

Twórczość inspirowana muzyką tradycyjną
Fuzje stylistyczne

Bardzo ciekawe są fuzje artystyczne, które pojawiły się w latach 90., łączące kilka rodzajów wykonań i stylów, np. muzykę tradycyjną (*in crudo*) z elementami muzyki dawnej, jak projekt łączenia pieśni z Kurpiów z muzyką dawną i brzmieniem dawnego instrumentarium (śpiewaczka kurpiowska Apolonia Nowak i zespół Ars Nova Jacka Urbaniaka); z jazzem (kwartet Zbigniewa Namysłowskiego i góralska kapela Jana Karpiela), z klasyką (projekt zespołu Kwadrofonik połączenia nagrań muzyki tradycyjnej z płyt serii Muzyka Źródeł z własnymi utworami tą muzyką inspirowanymi, a także z muzyką Chopina i in.), z hip-hopem (grupa Psio Crew wykonująca beskidzkie pieśni w hip-hopowych rytmach oraz technice rap). Są też fuzje muzyki obcej z polską (np. reggae jamajskie i góralska polska, czyli Twinkle Brothers & Trebunie Tutki). Tych wariantów jest kilkadziesiąt, na różnym poziomie artystycznym. Tu też plasuje się ubiegłoroczny projekt Marii Pomianowskiej „Chopin na 5 kontynentach". Jest to jeden z kierunków poszukiwań rozwoju i prezentacji polskiej muzyki ludowej.

DOKUMENTACJA MUZYKI LUDOWEJ

[*Maria Baliszewska, współpraca Remigiusz Mazur-Hanaj*]

— — —

Bardzo ważne dla podtrzymania istnienia muzyki ludowej (z jej wszystkimi wariantami) są jej przekaz i dokumentacja jeszcze istniejących wykonawców autentycznych.

— — —

Niestety, nie ma bazy danych o liczbie wykonawców (z rozbiciem na regiony) w skali kraju, będzie ona, mam nadzieję, powstawała jako efekt ratyfikowania przez Polskę konwencji UNESCO o niematerialnym dziedzictwie (Sejm RP, czerwiec 2010) przy Krajowym Ośrodku Badań i Dokumentacji Zabytków. Istnieją ogromne, liczące kilkaset tysięcy nagrań zbiory w IS PAN w Warszawie. Obecnie w bazie elektronicznej jest uwzględnionych 92 287 incipitów i tytułów, dane o wykonawcach, twórcach nagrań, miejscu itp.; 88 312 z tych danych jest dostępnych w internecie www.dismarc.org; 2000 próbek mp3 do odsłuchania (informacja: Jacek Jackowski, IS PAN).

— — —

Podobne zbiory dotyczące Wielkopolski posiada IS PAN w Poznaniu, nagrania dokonywane w terenie i podczas imprez znajdują się w domach kultury (Lublin, Nowy Sącz, Łódź, Suwałki, Biała Podlaska, Sieradz i inne), na uczelniach (Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Zakład Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Zakład Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Instytut Kulturoznawstwa UMCS w Lublinie), w rozgłośniach radiowych: w Warszawie (kilkadziesiąt tysięcy nagrań, ich liczba wciąż wzrasta), Kielcach (nagrania Piotra Gana), Krakowie, Bydgoszczy, Katowicach, Wrocławiu, Zielonej Górze, Białymstoku, Rzeszowie, Poznaniu, Lublinie, w Muzeach Etnograficznych (m.in. w Toruniu, kilka tysięcy nagrań). Są też zbiory, o których nie ma dokładnych danych, w Gminnych Ośrodkach Kultury, małych muzeach (np. w Muzeum Okręgowym w Sieradzu) itp.

— — —

Są także zbiory prywatne – tu najliczniejsza jest kolekcja Andrzeja i Małgorzaty Bieńkowskich, publikowana częściowo w ramach wydawnictwa „Muzyka odnaleziona". Gromadzone od 1980 roku zbiory obejmują nagrania audio, wideo, zdjęcia, a także fotografie robione przez wiejskich fotografów. Obszar, który obejmują, to Polska centralna, Lubelskie, Rzeszowskie oraz Ukraina i Białoruś. Nagrania robione są w domach muzykantów, w naturalnych warunkach – to ok. 600 kapel i solistów oraz 200 zespołów śpiewaczych (i solistów).

Część zdigitalizowana to 300 płyt DVD i 400 płyt CD oraz około 600 fotografii archiwalnych, których tematem jest życie muzyczne wsi. Kolekcję zapisów wideo muzyki tradycyjnej granej przez wykonawców z kręgu revival posiada Stefan Żuchowski.

— — —

Spośród organizacji pozarządowych największe zbiory posiada warszawskie Stowarzyszenie „Dom Tańca" (oryginały w depozycie IS PAN), w większości jest to dokumentacja działalności SDT, muzyka instrumentalna i śpiew z większości regionów Polski (poza Podhalem, Kaszubami, Warmią i Mazurami), w sumie kilka tysięcy rekordów (opracowanych częściowo), wśród nich SDT posiada największy zbiór muzyki instrumentalnej granej w sytuacji tańca. Stowarzyszeń posiadających zbiory fonograficzne jest więcej, zwykle są to organizacje regionalne, jak np. Stowarzyszenie Muzyków Ludowych w Zbąszyniu.

— — —

— — —

WYKONAWSTWO [*Maria Baliszewska*]

— — —

Muzyk ludowy

Jest to dziś postać trudna do zdefiniowania. Podobnie jak trudne jest definiowanie terminu „lud", „ludowość", „muzyka ludowa". Anonimowy w przeszłości twórca i wykonawca dziś ma imię i nazwisko, często prawa autorskie i wykonawcze. Muzyk ludowy, wykonawca muzyki tradycyjnej, to najczęściej reprezentant najstarszej generacji (60–90 lat), dla którego to wciąż muzyka będąca częścią życia codziennego i odświętnego. Jest jeszcze wielu solistów śpiewaków i instrumentalistów wiejskich, ale w przeszłości to kapele były prawdziwą reprezentacją polskiej muzyki ludowej, która w swej istocie jest muzyką taneczną. Do wykonywania tej instrumentalnej muzyki były w użyciu następujące tradycyjne instrumenty: skrzypce (podstawa każdej kapeli, instrument prowadzący melodię), dudy (Wielkopolska, Beskid, Podhale), basy (krótkie, ręcznie robione), cymbały (Rzeszowskie), ręcznie wytwarzane harmonie zwane polskimi. Instrumenty te są nadal w użyciu i jest kilka tysięcy muzyków ludowych wciąż czynnych, grających na weselach, na festiwalach i podczas uroczystości rodzinnych. Niestety, ich liczba nie jest znana, ponieważ nie ma rejestru wykonawców w skali kraju. W niektórych domach kultury, regionalnych ośrodkach kultury i kilku stowarzyszeniach są wykazy muzyków, ale dane są wyrywkowe.

W rejestrze Stowarzyszenia Twórców Ludowych w Lublinie (STL) figuruje164 przedstawicieli folkloru (instrumentalistów, śpiewaków i tancerzy), a także 68 kapel ludowych o statusie członków zbiorowych (dane z STL), a więc liczba absolutnie niereprezentatywna. STL od 1999 roku prowadzi ogólnopolską bazę danych pn. „Wiejskie zespoły artystyczne" – obejmuje ona zespoły śpiewacze, obrzędowe, teatralne, satyryczne, pieśni i tańca oraz kapele. Obecnie w bazie znajduje się ponad 2 tys. rekordów, a każdy z nich to opis jednego zespołu, kapeli lub solisty. Celem jest zgromadzenie możliwie pełnych informacji zawierających: adres, rok powstania, dane kierownika lub opiekuna, instytucję wspierającą, skład osobowy, rodzaj instrumentów, dane o uprawianej twórczości, tytuły spektakli, dane o aktywności zespołu – udziale w imprezach, zdobyte nagrody, nagrania i publikacje. Zebrane informacje dotyczą zespołów współcześnie działających, a ich głównym źródłem były ankiety rozsyłane do instytucji kultury, organizatorów imprez folklorystycznych i samych zespołów. Nie zawsze są to informacje w pełni wyczerpujące, ale rocznie weryfikuje się ok. 200 rekordów, uaktualniając dane. Najliczniej reprezentowaną kategorią są autentyczne zespoły śpiewacze wykonujące repertuar osadzony w tradycji własnego regionu, oparty na bezpośrednim, ustnym przekazie – pieśni obrzędowe, wielkopostne, kolędy, pastorałki, kołysanki, pieśni sieroce i pogrzebowe. Najliczniej zespoły te występują w województwach: lubelskim (180), śląskim (135), podlaskim (71), małopolskim (69) oraz mazowieckim (43). Mniej odnotowano autentycznych kapel ludowych o tradycyjnym instrumentarium i repertuarze – w Małopolsce (88), następnie w regionie podkarpackim (47), woj. mazowieckim (49) i łódzkim (40). Dość znaczącą aktywnością wykazują się wiejskie grupy obrzędowe i teatralne specjalizujące się w scenicznych opracowaniach ludowych widowisk. Najwięcej takich grup działa w woj. lubelskim (ponad 100), podlaskim (80) i mazowieckim (50).

— — —

Informacje statystyczne z bazy STL (2010 r.):

- kujawsko-pomorskie: 51 zespołów, 17 kapel
- lubelskie: 321 zespołów, 31 kapel
- lubuskie: 42 zespoły, 2 kapele
- łódzkie: 71 zespołów, 40 kapel
- mazowieckie: 139 zespołów, 49 kapel
- małopolskie: 194 zespoły, 88 kapel
- opolskie: 44 zespoły, 2 kapele
- podkarpackie: 61 zespołów, 47 kapel

— podlaskie: 178 zespołów, 14 kapel
— pomorskie: 57 zespołów, 12 kapel
— śląskie: 240 zespołów, 24 kapele
— świętokrzyskie: 65 zespołów, 21 kapel
— warmińsko-mazurskie: 23 zespoły, 6 kapel
— wielkopolskie: 108 zespołów, 30 kapel
— zachodnio-pomorskie: 56 zespołów, 19 kapel

— — —

Informacja o liczbie uczestników Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym podana przez organizatora – Wojewódzki Dom Kultury w Lublinie – brzmi następująco: w festiwalach do 44. edycji włącznie wzięły udział 882 kapele, 588 instrumentalistów, 724 śpiewaków i 787 zespołów śpiewaczych. Przez kategorię konkursową „Duży – Mały" przewinęło się prawie 500 grup. Dane te podane są w przybliżeniu, ponieważ konkurs ten przez kilka początkowych edycji nie był ujmowany w protokołach, stąd brak dokładnej liczby uczestników. Największa liczba województw, jakie reprezentowali występujący w konkursach, to 37 (z 49) w starej strukturze administracyjnej, zaś 15 (z 16) po reformie. Nagrodzono i wyróżniono około 2 tys. kapel, zespołów i solistów (autor informacji: mgr Andrzej Sar, Wojewódzki Dom Kultury w Lublinie), ale byli to wykonawcy wybrani w regionalnych eliminacjach, więc do pełnej liczby daleko. Eliminacje regionalne organizowane są zwykle w ośrodkach wojewódzkich i cieszą się wielką popularnością, a wiec liczbę wykonawców z tego punktu widzenia można szacować jako kilkukrotnie wyższą (na samym Podhalu podobno działa ok. 1 tys. skrzypków ludowych).

— — —

Jolanta Danak-Gajda z Radia Rzeszów podała mi liczbę 50 czynnych kapel, w niektórych miejscowościach są nawet dwie, bo działają kapele dorosłych muzyków i młodzieżowe (np. Albigowa koło Łańcuta czy Trzciana koło Rzeszowa). Jest też 22–25 zespołów pieśni i tańca, w samym Rzeszowie są 4 takie zespoły, a grup śpiewaczych, które występują *a capella* bądź z towarzyszeniem akordeonu – niezliczona ilość, prawie w każdej wsi przy kole gospodyń wiejskich działa taka grupa i powstają ciągle nowe.

— — —

Dom Kultury w Łodzi zajmujący się fachowo opieką nad muzykami ludowymi podaje (na podstawie swojej bazy danych), że na terenie województwa łódzkiego działa 68 zespołów śpiewaczych, 19 solistów instrumentalistów, 20 solistów śpiewaków, 19 zespołów i kapel dziecięcych, 49 kapel.

Ośrodek kultury w Suwałkach: 34 zespoły regionalne śpiewacze, 5 kapel, 15 solistów śpiewaków.

— — —

Dane za ostatnią dekadę ze Stowarzyszenia Muzyków Ludowych ze Zbąszynia oraz Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu mówią o ponad 100 dudziarzach, koźlarzach oraz skrzypkach i klarnecistach im towarzyszących, co daje ok. 40 kapel w składzie tradycyjnym oraz kilku wybitnych budowniczych instrumentów.

— — —

Biuro Promocji Zakopanego nie ma bazy danych, ale podaje, że współpracuje z 20 zespołami regionalnymi z okolic Zakopanego. Kapel podhalańskich sama znam kilkadziesiąt, nie wspominając o solistach śpiewakach, instrumentalistach i grupach śpiewaczych, które tworzą się ad hoc, gdy jest potrzeba.

— — —

Wśród wiejskich muzyków tradycyjnych jest wciąż wielu o bardzo wysokim poziomie wykonawczym, charakteryzują się kreatywnością, znajomością dużego repertuaru tańców, starym stylem gry (skale modalne mazurków i oberków, wariacyjność, ogrywanie melodii). Część z nich pozostaje w kontaktach z młodym pokoleniem i stowarzyszeniami muzyki ludowej z miast, biorą udział w warsztatach, przekazując swą wiedzę. Wymienić wszystkich nie sposób, bo to wciąż bardzo duża liczba wybitnych muzyków (kilkuset) we wszystkich regionach kraju. Ich wykonania znane z koncertów i nagrań są wzorcowe.

— — —

Muzycy wykonujący muzykę tradycyjną w miastach – styl *revival*, muzyka odżywająca

— — —

Do muzyków i kapel najstarszej generacji, autentycznych wiejskich muzykantów, trzeba dodać grupę młodych wykonawców miejskich, którzy świadomie kontynuują ten sposób muzykowania. Szacunkowo jest ich kilkudziesięciu na terenie całej Polski. Ważnymi ośrodkami nauczania i przekazu muzyki tradycyjnej są Węgajty (kapela Brodów), warszawskie Stowarzyszenie „Dom Tańca" organizujące warsztaty gry na instrumentach muzycznych, naukę tańców, imprezy edukacyjne dla mieszkańców Warszawy, oraz wiele stowarzyszeń lokalnych. W Polsce działa 13 niepublicznych stowarzyszeń (liczba może być zaniżona) zajmujących się promowaniem i edukacją w zakresie muzyki tradycyjnej. Organizują imprezy, warsztaty, spotkania z autentycznymi muzykami wiejskimi,

w kalendarzu imprez zajmują poważne miejsce. Jedną z ważniejszych imprez jest doroczny Tabor – warsztaty muzyki ludowej w terenie (organizator: Remigiusz Mazur-Hanaj). Ta działalność jest nie do przecenienia, bo podtrzymuje unikatową wartość, jaką jest autentyczna wiejska muzyka ludowa. W tej grupie wykonawców znajdują się wybitne postaci, mające już (choć są młodzi) wielki i ważny dorobek zarówno artystyczny, jak i edukacyjny. Są to m.in.: skrzypek, harmonista i śpiewak Janusz Prusinowski i jego trio, śpiewak i harmonista Adam Strug, Anna i Witold Brodowie, Agata Harz i Remigiusz Mazur-Hanaj, Jacek Hałas, Bartosz Niedźwiecki (który zaczął od muzyki folkowej, by dojść do tradycyjnej).

Muzycy folkowi – amatorzy i profesjonaliści, pasjonaci i zawodowcy

Są wśród nich artyści wysokiej klasy (np. multiinstrumentalistka Maria Pomianowska ze swoimi zespołami San Nin i Zespołem Polskim realizująca wiele projektów łączących kultury i środowiska, akordeonista Jarosław Bester i Bester Quartet, Motion Trio i jego profesjonalni członkowie, światowej sławy muzycy tria Kroke, członkowie zespołu Kwadrofonik, Maciej Cierliński grający na lirze korbowej i wielu innych) i są muzycy, którzy nie mają wykształcenia muzycznego i dochodzą własną drogą do artystycznych efektów (np. rodzinna kapela Trebunie-Tutki, Kapela Ze Wsi Warszawa, Kwartet Jorgi, Orkiestra Św. Mikołaja). Liczba tych zespołów jest zmienna. Do prestiżowego festiwalu muzyki folkowej Polskiego Radia Nowa Tradycja zgłosiło się przez trzynaście lat jego istnienia ok. 500 zespołów, do udziału w festiwalu dopuszczono 160. Ale fluktuacja muzyków w tych zespołach jest duża, a same zespoły często nie utrzymują się zbyt wiele lat na scenie muzycznej. W Polsce nie ma tak sprzyjających warunków do rozwoju tej sceny jak np. w krajach skandynawskich, gdzie nie tylko działa rynek przyjazny takiej muzyce, ale i instytucje państwa, które organizują zamówienia koncertowe (na całe serie koncertów edukacyjnych) dla muzyków folkowych i tradycyjnych, generalnie wykonawców grających muzykę ludową w wielu wariantach stylistycznych.

Wykonawcy specjalnych projektów z tej dziedziny są zwykle ich pomysłodawcami i autorami, profesjonalistami, którzy znają wartość muzyki ludowej i chcą korzystać ze skarbów kultury ludowej. Tu nie sposób nie wymienić Jacka Urbaniaka i Zespołu Muzyki Dawnej „Ars Nova" (projekt pieśni kurpiowskich

Apolonii Nowak w oprawie muzyki dawnej), Zbigniewa Namysłowskiego korzystającego z inspiracji muzyki Podhala czy kiedyś Grzegorza Ciechowskiego.

— — —

Członkowie zespołów pieśni i tańca to grupa zmienna, studenci traktujący to jako przejściowe zajęcie, często uczestniczący w koncertach tylko dla wyjazdów zagranicznych. Ale coś w nich zostanie z tradycji nawet tak okrojonej czy traktowanej wręcz karykaturalnie.

— — —

Reasumując – polska muzyka ludowa jest wciąż żywym, niedefiniowalnym obecnie zjawiskiem, ważną częścią kultury narodowej, nośnikiem wiedzy o przeszłych pokoleniach. Niestety, w Polsce zainteresowanie tego typu muzyką nie jest wspierane w wystarczającym stopniu. Potrzebna jest reedukacja społeczeństwa polskiego, zwłaszcza jego elit, przekonanie do wartości tkwiących w tej muzyce, co powinno skutkować większymi nakładami finansowymi na projekty związane z muzyką tradycyjną. Ważnym posunięciem byłoby powołanie Instytutu Kultury Ludowej, w którym muzyka tradycyjna i projekty z nią związane (popularyzacja, dokumentacja, edukacja) zajęłyby ważne miejsce.

— — —

Muzyka mniejszości narodowych i etnicznych

— — —

Nad tradycją mniejszości czuwają sami członkowie tych społeczności oraz związki i stowarzyszenia. Oficjalnie istnieje w Polsce 9 mniejszości narodowych. Doliczyłam jeszcze mniejszość religijną – żydowską.

— Białorusini – to 16 gmin na Podlasiu; działa Białoruskie Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne, co roku organizowane są 4 festiwale, żyją i śpiewają wykonawcy muzyki na wsiach – soliści i zespoły śpiewacze oraz nieliczni instrumentaliści, śpiew na głosy podtrzymywany jest przez grupy śpiewacze.

— Ukraińcy-Łemkowie – rozproszeni po Polsce po akcji „Wisła”, utrzymują jednak tradycję dzięki kilku zespołom ludowym i solistom (np. Julia Doszna), tradycyjna muzyka instrumentalna właściwie już nie istnieje, ale działają zespoły śpiewacze, np. Rodyna z Dubiażyna, laureat ubiegłorocznego festiwalu w Kazimierzu Dolnym, Werchowyna (Warszawa), Łemkowina i Kyczera, laureat nagrody im. O. Kolberga. Ważnym miejscem prezentacji i wspólnego muzycznego świętowania jest festiwal Ukraińska Watra w Bytowie. Tradycyjne pieśni ukraińskie, zwłaszcza w potocznym języku chachłackim (jest też dużo tłumaczeń starych pieśni na język polski), można usłyszeć we

wsiach polsko-ukraińskich położonych w Nadsaniu czy w okolicach nadbużańskich na południowym Podlasiu, np. w okolicy miejscowości Dołhobrody (wspaniali soliści, regionalny zespół obrzędowy).

— Ukraińcy-Bojkowie – dziś nie ma już muzyków tej grupy etnicznej, choć byli jeszcze w latach 80. (Warmia i Mazury po przesiedleniach w ramach akcji „Wisła").

— Litwini – ok. 6-tysięczna mniejszość zamieszkująca region suwalski, 50 miejscowości w gminach Puńsk i Sejny. Puńsk to kulturalne centrum społeczności litewskiej w Polsce, tu jest organizowany festiwal, są związki i Stowarzyszenie Litwinów w Polsce. Istnieją liczne zespoły dziecięce, w których dzieci uczą się tradycyjnych pieśni.

— Romowie – społeczność rozsiana po całej Polsce. Organizowanych jest kilka festiwali (Glinojeck, Ciechocinek), tradycja jest żywa, istnieje wiele kapel romskich i zespołów, np. we wsi Czarna Góra k. Bukowiny Tatrzańskiej (Teresa Mirga i zespół Kałe Bała).

— Staroobrzędowcy (mniejszość rosyjska) – żyją we wsiach Bór, Gabowe Grądy, Wodziłki i Wojnowo. Hermetyczna społeczność skoncentrowana na śpiewie liturgicznym i oprawie wesel, zespoły podtrzymują tradycję z wieku XVII (gdy osiedlili się tu religijni uchodźcy z Rosji po reformie Cerkwi), np. Riabina z Gabowych Grądów.

— Żydzi – tradycyjna żydowska kultura muzyczna jest odbudowywana przez nieliczne osoby, które powracają do religii. Wielowiekowa kultura została bezpowrotnie zniszczona podczas II wojny i Holocaustu. W latach 90. powstało wiele zespołów klezmerskich o różnym poziomie wykonawczym, z których najlepsze to Bester Quartet i Kroke, oba z Krakowa. Członkowie grup to zwykle absolwenci szkół muzycznych, niekoniecznie Żydzi. Największy Festiwal Kultury Żydowskiej w Krakowie ma wymiar międzynarodowy. Nowa muzyka klezmerska nawiązuje do starej repertuarem (Bałkany, Małopolska, Ukraina) i swobodnym stylem gry instrumentalnej (zespoły zwykle w składzie: skrzypce, akordeon i kontrabas).

— Niemcy – największa liczebnie mniejszość narodowa, bez tradycyjnej muzyki, która zniknęła jeszcze przed wojną, a losy powojenne polskich Niemców w zasadzie spowodowały jej zupełny zanik.

— Tatarzy – mniejszość historyczna, jej przedstawiciele są spolonizowani, tradycyjna muzyka nie zachowała się.

— Czesi – mała mniejszość (mieszkańcy Kotliny Kłodzkiej), muzyka tradycyjna nie zachowała się.

— Karaimowie – mniejszość religijna, tradycyjna muzyka nie zachowała się.
— Grecy, Czeczeni, Kurdowie – to nowe mniejszości, sporadyczne odbywają się koncerty nielicznych muzyków.

Muzyka inspirowana folklorem

Polskie tańce narodowe – mazur, kujawiak, oberek – były inspiracją dla wielu kompozytorów, także po Chopinie (np. Wieniawski, Zarzycki, Szymanowski itd.). Po II wojnie światowej w okresie PRL pod presją ideologii każdy z kompozytorów musiał interesować się muzyką ludową i korzystać z tego materiału. Powstało szereg kompozycji, czasem słabych, ale często wartościowych – jak *Mała suita* Lutosławskiego, utwory St. Wiechowicza, Grażyny Bacewiczówny, Tadeusza Szeligowskego, Tadeusza Bairda, Włodzimierza Kotońskiego.
W latach 1970–1990 bez przymusu politycznego niewielu kompozytorów pozostało przy muzyce ludowej jako źródle inspiracji. Korzystając z ludowych tematów komponowali m.in.: Wojciech Kilar (*Orawa*, *Krzesany*), Edward Pałłasz, Bronisław Kazimierz Przybylski, Henryk Mikołaj Górecki, Piotr Moss, Zygmunt Krauze, Jan Krenz. Ich utwory tylko w pewnym stopniu nawiązują do ludowej tradycji, czasem poprzez cytaty melodii czy pieśni, czasem przez strukturę rytmiczną i motywy rytmiczne oraz skalę (Kilar, Górecki). Czasem pojawiały się próby przekazania ludowych treści nowymi środkami (Z. Krauze *Idyll*, *Aus aller Welt stammende*).

Polska muzyka ludowa z racji swojej struktury (modalne skale w pieśniach, rytmika mazurkowa, w przeważającej części Polski muzyka jednogłosowa) jest materiałem trudnym do opracowania. Ale kiedy sięga po nią prawdziwie wielki talent kompozytorski, powstają arcydzieła (Szymanowski, Lutosławski, Górecki, Kilar). Dziś jednak nie ma wielkich dokonań w tej dziedzinie.

Fonografia

Wydawnictwa fonograficzne z dziedziny muzyki tradycyjnej i folkowej mają małe nakłady, wydawcy są rozproszeni i brakuje informacji o nich. To prawdziwie chałupnicza działalność, choć oczywiście jest kilka serii wydanych w sposób systemowy. Muzyka ludowa notuje kilka płytowych sukcesów wydawniczych, to m.in. „Oj dana" (Grzegorz Ciechowski i nagrania muzyki tradycyjnej Polskiego Radia, nakład 30 tys.), „Pofolkuj sobie" (Polskie Radio, 1995, 15 tys. sprzedanych płyt), „Zakopower" (wyt. Kayax, nakład nieznany), „Twinkle Brothers & Trebunia Family". Generalnie jednak jest to muzyka wydawana przez małe wytwórnie lub (przede wszystkim) przez same zespoły i kapele.

Najważniejsze wydawnictwa płytowe. Muzyka tradycyjna:

— wydawca Polskie Radio, seria „Muzyka Źródeł – z kolekcji muzyki ludowej Polskiego Radia", 27 tytułów w układzie regionalnym i tematycznym (nakłady między 1 tys. a 3 tys. egz.);
— seria „Muzyka odnaleziona" z kolekcji Andrzeja Bieńkowskiego, 10 tytułów, (nakład między 500 a 1 tys. egz.) , wyd. Muzyka Odnaleziona (prywatne);
— seria muzyki tradycyjnej Instytutu Sztuki PAN, autor Jacek Jackowski, 7 płyt (nakład 1 tys. egz.), wyd. Instytut Sztuki PAN;
— seria „Polish Folk Music", wyd. Polonia Records Co., 39 tytułów;
— płyty wydawnictwa Słuchaj Uchem, 4 tytuły (nakład 1,5–2 tys. egz.);
— płyty wydawnictwa „In Crudo", 9 tytułów (nakłady od 111 do 500 egz.), seria płyt wydawana przez Stowarzyszenie „Dom Tańca", prezentująca tradycyjną muzykę polskiej wsi: pieśni świeckie i religijne oraz muzykę instrumentalną. Seria „In Crudo" zawiera materiał muzyczny niezmieniony przez aranżacje, w formie surowej, swoistej dla danego regionu etnograficznego;
— płyty wydawane samodzielnie przez zespoły regionalne i regionalne ośrodki kultury, np. dodawane do książek (Suwalskie) i gazet (także z nagraniami radiowymi – efekt koprodukcji), kilkaset tytułów, brak danych.

Muzyka folkowa i etniczna – na ogół płyty wydają zespoły na własny koszt, rzadko z dotacji instytucji kultury, sprzedaż odbywa się przy koncertach, nakłady nieznane. Znani wydawcy to: Orange World (Gdańsk), Open Sources (Warszawa), MTJ (uboczna działalność, wydaje tu Maria Pomianowska).
Do konkursu płytowego Folkowy Fonogram Roku (początkowo organizowanego w Lublinie przez Orkiestrę Św. Mikołaja, od 2001 przez Polskie Radio – RCKL)

od roku 1998 wpłynęło ponad 500 tytułów, ale jest to ułamek liczby całkowitej wydań fonograficznych muzyki folkowej. Na stronie www.amazonka.pl w zakładce „folk polski" znalazłam sklep internetowy z płytami, a w nim 118 propozycji płytowych różnych wydawnictw. Płyty wydawane przez zespoły są zwykle doskonale przygotowane, mają ciekawą szatę graficzną. Istnieje nagroda Wirtualne Gęśle przyznawana przez internautów najciekawszym płytom folkowym. Natomiast najważniejszy konkurs Folkowy Fonogram Roku ma dwie kategorie i nagrody: za najciekawsze płyty muzyki tradycyjnej Fonogram Źródeł oraz za najciekawsze płyty (3 nagrody) muzyki folkowej Folkowy Fonogram. Niektóre zespoły folkowe wydają swoje płyty za granicą (Kroke, Bester Quartet, Kapela Ze Wsi Warszawa).

Media [*Maria Baliszewska, Remigiusz Mazur-Hanaj*]

Promocja i prezentacja polskiej muzyki ludowej w mediach jest skromna, ale istnieje. Najwięcej muzyki ludowej nadaje Polskie Radio.
[zob. TABELA 1 na następnej stronie]

W telewizji muzyka ludowa pojawia się rzadko – głównie w TVP Kultura i TVP Polonia, która przez wiele lat rejestrowała koncerty (festiwal Nowa Tradycja przygotowywał dokumenty).

W internecie można znaleźć audycje folkowe, np. „Radiovid"; publikowane jest czasopismo „Gadki z chatki", www.gadki.lublin.pl.; od 1997 działa internetowa lista dyskusyjna Muzykant, którą założył i moderuje Karol Ejgenberg (ponad 7 tys. subskrybentów); ważne internetowe portale to:
http://domtanca.art.pl
http://krusznia.blogspot.com
http://tyndyryndy.blogspot.com
www.dudziarz.eu
www.etno.serpent.pl
www.muzykaodnaleziona.pl
www.festivalmazurki.pl
www.kulturaludowa.pl

www.cmt.art.pl
www.oberek.blox.pl
www.sukabilgorajska.pl
www.tratwa.pl
www.harmoniapolska.org
http://folklor.podkarpackie.pl
http://lirakorbowa.com

TABELA 1. Przykłady audycji radiowych prezentujących polską muzykę ludową:

RADIOSTACJA	TYTUŁ AUDYCJI	MIEJSCE W RAMÓWCE	CZAS AUDYCJI [minuty]
Program 2 PR	Magazyn Źródła	codziennie, g. 12.00	60
Program 1 PR	Kiermasz	niedziela, g. 3.00	180
Rzeszów PR	Plebiscyt kapel	niedziela, g. 7.00	60
	Na ludową nutę	codziennie, g. 5.40	20
	Etnofonia	wtorek, g. 0.05	55
Olsztyn PR	Raz na ludowo	niedziela, g. 6.15	45
Zielona Góra PR	Donata swojskie klimaty	pon. – pt., g. 5.45	15
	Ziemia i pieśń	niedziela, g. 6.30	30
	Na swojską nutę	pon. – pt., g. 18.55	5
		niedziela, g. 11.45	15
Wrocław PR	Lista przebojów ludowych	niedziela g. 7.00–10.00	180
Kielce PR	W ludowych rytmach	codziennie, g. 5.30	25
		niedziela, g. 6.05	55
	Graj kapelo	codziennie, g. 11.50	10
Kraków PR, Szczecin PR, Gdańsk PR, Koszalin PR, Łódź PR	[nie nadają muzyki ludowej]		
Białystok PR	Muzyka mniejszości ukraińskiej, litewskiej i białoruskiej w magazynach tematycznych jako ilustracja		b.d.
Radio Poznań	Dźwiękowy atlas	poniedziałek, g. 21.05	55
Bydgoszcz PR	Muzyka źródeł (świata)	środa, g. 19.05	55
Katowice PR	Ligoniowe radio	sobota, g. 16.15	45
Lublin PR	Skarbnica folkloru	pn. – pt., g. 5.25	5
	Z malowanej skrzyni	niedziela, g. 5.30	30
Radio Alex Zakopane (komercyjne)	muzyka góralska	codziennie	b.d.

Stowarzyszenie Twórców Ludowych od 25 lat wydaje ogólnopolskie pismo „Twórczość Ludowa”, którego stałymi pozycjami są m.in.: archiwum folkloru, szkice i opracowania dotyczące muzyki, tańca i śpiewu, prezentacje sylwetek muzyków i zespołów oraz recenzje, omówienia i informacje. W latach 1997–2002 w Wielkopolsce ukazywał się rocznik „Duda i kozieł”, poświęcony tematyce dudziarskiej (red. Janusz Jaskulski, wyd. SML Zbąszyń).

— — —

Najważniejsze festiwale [*Maria Baliszewska*]

— — —

Załączam listę najważniejszych cyklicznych festiwali i imprez dotowanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego i listę festiwali nadesłaną przez Stowarzyszenie Twórców Ludowych. Obie są niepełne, ale dają obraz treści imprez i miejsc.

— — —

Dla muzyki tradycyjnej najważniejszy jest Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym, impreza o długiej, bo 45-letniej tradycji, o wielkim znaczeniu dla podtrzymania, popularyzacji i edukacji w zakresie polskiej tradycji. Ma kilka kategorii, a o udział w nim trzeba walczyć w regionalnych eliminacjach. Te regionalne eliminacje to sieć lokalnych festiwali muzyki tradycyjnej o ustalonej renomie i znaczeniu, np. Dni Kolbergowskie w Przysusze, na które wykonawcy zjeżdżają się z wielu wsi i małych miejscowości. Dzięki wieloletniej tradycji i właściwemu regulaminowi festiwal ten nie tylko sprzyja prezentacji muzyki ludowej w jej dawnej formie, ale wychował nowe pokolenia wykonawców (dzięki konkursowi „Duży – Mały”, czyli mistrz i uczeń). Finansowany jest z kilku źródeł: przez Wojewódzki Dom Kultury w Lublinie (organizator), MKiDN, Marszałka Województwa Lubelskiego, Polskie Radio (nagrody) i innych pomniejszych sponsorów. Merytorycznie doradza mu rada złożona z członków jury. Inne ważne festiwale to: Tydzień Kultury Beskidzkiej w Żywcu i Festiwal Folkloru Górali Polskich w Żywcu; Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem, z konkursem śpiewaków, kapel, instrumentalistów i zespołów śpiewaczych Podhala.

— — —

Dla muzyki folkowej najważniejszy jest Festiwal Folkowy Polskiego Radia „Nowa Tradycja” (od 1998) i konkurs Folkowy Fonogram Roku (Studio Koncertowe Polskiego Radia). A także: Skrzyżowanie Kultur – festiwal warszawski o charakterze międzynarodowym, ale z obecnością polskich zespołów;

Ethno Port w Poznaniu – festiwal międzynarodowy, z zespołami polskimi;
Mikołajki Folkowe – lubelski festiwal dla polskich wykonawców. Jest też wiele innych festiwali, warsztatów i imprez jednorocznych i wieloletnich.

— — —

Ważniejsze festiwale muzyki *in crudo*:
Najstarsze Pieśni Europy – Lublin (od 1999)
Pieśni Bagien – Lublin (od 2005)
Muzyki Inspirowanej Folklorem „Dźwięki Północy" – Gdańsk
Wszystkie Mazurki Świata – Warszawa, od 2009
Muzyki Dawnej „Pieśń naszych korzeni" – Stary Sącz, Jarosław (od 1993)
Muzyki Tradycyjnej „Rozstaje" – Kraków (od 1999)
Międzynarodowe Warsztaty Śpiewu Archaicznego Fundacji „Ovo" (od 2000)
Kody – Lublin (od 2009)

— — —

— — —

Wykaz organizatorów i imprez muzyki ludowej dotowanych przez MKiDN w latach 2008–2010 poprzez Program: Dziedzictwo Kulturowe [Priorytet: „Kultura Ludowa – imprezy cykliczne"]:

- Miejski Ośrodek Kultury, Rabka-Zdrój: Karpacki Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych
- Biuro Promocji Zakopanego: Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem
- Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej: Tydzień Kultury Beskidzkiej, w tym Festiwal Folkloru Górali Polskich i Międzynarodowe Spotkania Folklorystyczne
- Małopolskie Centrum Kultury Sokół: Święto Dzieci Gór – międzynarodowy festiwal dziecięcych zespołów regionalnych
- Fundacja „Muzyka Kresów": Międzynarodowa Letnia Szkoła Muzyki Tradycyjnej
- Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu: Konkurs Gry na Instrumentach Pasterskich im. Kazimierza Uszyńskiego
- Stowarzyszenie Animatorów Ruchu Folkowego w Lublinie „Mikołajki Folkowe" – Międzynarodowy Festiwal Muzyki Ludowej
- Fundacja „Oikonomos": Letnie warsztaty śpiewu białego w Białowieży
- Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Bukowskiej w Bukowsku: Ogólnopolski Festiwal „Bukowskie Prezentacje Folkloru Młodych"
- Łemkowski Zespół Pieśni i Tańca „Kyczera": Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny Mniejszości Narodowych i Etnicznych „Świat pod Kyczerą"
- Limanowski Dom Kultury w Limanowej: Festiwal Folklorystyczny „Limanowska Słaza"
- Miejsko-Gminny Ośrodek Kultury, Baranów Sandomierski: Festiwal „Dziecko w Folklorze"
- Pilski Dom Kultury: Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Bukowińskie Spotkania"
- Regionalne Centrum Animacji Kultury w Zielonej Górze: Międzynarodowy Dziecięcy Festiwal Folkloru

- Polska Sekcja Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Folklorystycznych, Festiwali i Sztuki Ludowej (CIOFF): Ogólnopolski Festiwal Zespołów Folklorystycznych im. M. Kosińskiego, Puławy
- Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu: Ogólnopolskie Konfrontacje Kapel Dudziarskich
- Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie: Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą
- Centrum Kultury i Sztuki w Lesznie: Warsztaty Dudziarskie
- Gminny Ośrodek Kultury, Sportu i Rekreacji im. Ks. Mieczysława Mieszki w Kadzidle: „Wesele Kurpiowskie" Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny
- Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie: Międzynarodowy Jarmark Folkloru
- Stowarzyszenie „Dom Tańca" w Warszawie: Tabor Domu Tańca
- Stowarzyszenie Kultury i Folkloru Ziem Polskich: Międzynarodowy Studencki Festiwal Folklorystyczny
- Towarzystwo dla Natury i Człowieka: In Crudo – w poszukiwaniu tradycji muzycznych Lubelszczyzny i Polesia
- Łowicki Ośrodek Kultury w Łowiczu: Ogólnopolskie Spotkania Folklorystyczne „O Łowicki Pasiak"
- Bukowiańskie Centrum Kultury „Dom Ludowy" im. F. Ćwiżewicza w Bukowinie Tatrzańskiej: „Sabałowe Bajania" Ogólnopolski Konkurs Gawędziarzy, Instrumentalistów, Śpiewaków, Drużbów i Starostów Weselnych
- Wojewódzki Dom Kultury, Rzeszów: Ogólnopolski Konkurs Tradycyjnego Tańca Ludowego
- Regionalny Ośrodek Kultury w Łomży: Ogólnopolskie Dni Kultury Kurpiowskiej
- Polskie Radio SA, Warszawa: wydanie płyt z serii „Muzyka Źródeł"

Wnioski [*Maria Baliszewska*]

Podsumowując: muzyka ludowa w Polsce ma wiele barw, odmian, odżywa i rozwija się po latach wykorzystywania jej przez władze polityczne PRL. Jest wartością dla lokalnych społeczności i obecnie cieszy się nie tylko popularnością (przykładem jest ogromna publiczność, i to młoda, na wielkich festiwalach, takich jak Skrzyżowanie Kultur, Nowa Tradycja), ale i wzrostem zainteresowania, mimo braku edukacji i promocji medialnej. Warto jej pomagać w sposób instytucjonalny, systemowy, bo wciąż jeszcze istnieje w najważniejszej formie – autentycznej. Niezbędne są następujące działania:

- stworzenie ogólnokrajowej bazy danych o muzyce ludowej i jej wykonawcach;
- stworzenie bazy danych o znajdujących się w Polsce archiwach muzyki ludowej 2008–2010 oraz zapewnienie dostępu do nich zainteresowanym;

— pilne wprowadzenie edukacji w zakresie muzyki tradycyjnej do szkół. Należy powołać choć jeden wydział akademicki nauki gry na instrumentach i śpiewu tradycyjnego. Wzory należy czerpać z krajów skandynawskich, zwłaszcza z Norwegii, gdzie ten system działa doskonale i skutecznie;
— stworzenie skutecznego lobby na rzecz większej obecności muzyki ludowej (we wszystkich stylistycznych wariantach) w radiu i telewizji publicznej.

Niektóre oblicza współczesnej emancypacji muzyki ludowej – nurt *in crudo* [*Remigiusz Mazur-Hanaj*]

W roku 1992 zaczęła działać grupa Bractwo Ubogich, która jako pierwsza uznała w swoich poszukiwaniach muzycznych za pierwszorzędne odwołanie się do tzw. polskich źródeł (w istocie to źródła wielokulturowe), czyli do muzyki *in crudo*, poprzez wprowadzenie oryginalnego repertuaru, tradycyjnych stylów i technik wykonawczych.

Można przyjąć, że zapoczątkowało to w Polsce nurt muzyki zwanej *revival* (na zasadzie analogii z podobnymi zjawiskami w innych częściach Europy), dało też impuls do zwrotu w kierunku inspiracji polską muzyką w środowiskach już istniejących: wśród muzyków folkowych, odwołujących się dotąd do tradycji wschodniosłowiańskich (tu szczególnie Orkiestra Św. Mikołaja), celtyckich czy andyjskich, oraz w środowisku Fundacji „Muzyka Kresów”, poszukującej rudymentów tradycji muzycznej w praktyce kulturowej naszych wschodnich sąsiadów.

Oczywiście jest to cezura symboliczna, ponieważ zwrot ku rodzimym źródłom wisiał niejako w powietrzu w latach 90. Konstytutywnym doświadczeniem okazało się tu bezpośrednie zetknięcie z żywą materią tradycji i jej sukcesorami *in situ*, czyli wyprawy na wieś. W połączeniu z poznaniem archiwów muzycznych (zwłaszcza Instytut Sztuki PAN), zarejestrowanego dziedzictwa muzycznego pokoleń, które odeszły, a także z poznaniem historycznych oraz doświadczeniem wciąż żywych kontekstów etnokulturowych pozwoliło to przywołać i uruchomić na nowo specyficzną wyobraźnię muzyczną, czy szerzej fonosferyczną, jako pewien wehikuł twórczy zdolny do poruszania się w różnych wektorach czasowych.

Dzięki archiwaliom dawnym i współczesnym (tu zwłaszcza zbiory Andrzeja Bieńkowskiego) oraz spotkaniom z praktykującymi muzykantami i śpiewakami sensowne stało się:
– eksperymentowanie na osi tradycji (Lautari, Wędrowiec, „Metamuzyka", projekty animowane przez Fundację „Muzyka Kresów");
– rekonstruowanie, np. ożywianie XIX-wiecznych zapisów Oskara Kolberga;
– podejmowane równolegle ze wspólnym muzykowaniem i uczeniem się od żyjących wybitnych muzyków tradycyjnych starszego pokolenia (Janusz Prusinowski Trio i Piotr Gaca czy śpiewaczki z Gałek Rusinowskich z Radomskiego, Podróżniczy Kolektyw Skrzypcowy i Jan Gaca z Radomskiego, Kapela Braci Dziobaków z Woli Destymflandzkiej i Stanisław Głaz z Lubelskiego, Krusznia i Franciszek Racis z Suwalskiego, Kapela Brodów i Jan Cebula z Rzeszowskiego). Okazuje się, że ożywianie dawnych nut z takim „backgroundem" wiedzy, a zwłaszcza praktyki, w dialogu i współpracy z sukcesorami tradycji, wprowadza nową jakość – może być daleko ciekawsze artystycznie niż tylko odczytywanie uproszczonych notacji, które z konieczności stanowią redukcję rzeczywistości. Podobne metody od wielu już lat z powodzeniem stosuje się przecież w rekonstrukcjach czy też reinterpretacjach muzyki dawnej, przedrenesansowej i nie tylko.

— — —

Z dwóch wyżej wymienionych nurtów zwłaszcza ten drugi jest jak dotąd pierwszy co do znaczenia i odgrywa istotną rolę w, by tak rzec, emancypacji muzyki ludowej w szerszych kręgach kultury popularnej, a jeszcze bardziej wśród kulturalnych elit i w środowiskach artystycznych. Centrum tego nurtu, a poniekąd także całego zjawiska *in crudo*, wyznacza w dużej mierze działalność dwóch kapel z wyżej wymienionych, a mianowicie Kapeli Brodów i Janusza Prusinowskiego (od kilku lat realizującego się głównie w swoim autorskim Trio). Można powiedzieć, że ich dokonania wyznaczają pewien kanon muzykowania, pozostającego w zgodzie z tradycją, kanon, w którym dojrzałość twórczego szacunku dla mistrzów pozwala nie ograniczać pola ekspresji własnej wrażliwości. Zresztą, co charakterystyczne, obydwa nurty zasilane są często przez tych samych muzyków.

— — —

Spośród nich może warto chociaż pokrótce przedstawić kilka osobowości, które wyłamują się ze schematów, badają granice gatunku i poszukują jego centrum, podróżując także w tym celu po terytoriach czasem dla niego obcych (kulturowo, estetycznie). Należy tutaj wymienić zwłaszcza Macieja Filipczuka z Poznania, który poszukuje własnego języka muzycznego zarówno w projektach

ściśle *in crudo* (nauka u nieżyjącego już skrzypka Kazimierza Meto z Gliny, we współpracy z Podróżniczym Kolektywem Skrzypcowym czy lokalnymi inicjatywami muzycznymi na Podlasiu), jak i w eksperymentach z muzykami avant-jazzowymi (z formacji Robotobibok, wspólny projekt „Metamuzyka"), a także tworzy muzykę z pogranicza *in crudo*, jazzu i muzyki klasycznej (Lautari, Transkapela).

— — —

Z kolei w wokalistyce warto zwrócić uwagę na poszukiwania Agaty Harz z Warszawy, które pokazują, jak szeroki obszar do eksploracji rozciąga się między tradycyjnym głosem białym a emisją klasyczną – począwszy od eksperymentów z głosem w minimalistycznych piosenkach opartych na współczesnym brzmieniu (grupa Księżyc), przez eksperymentalne traktowanie białego głosu w zespole Wędrowiec, wykonywanie kompozycji z obszaru muzyki współczesnej (Bumšteinasa, Karkowskiego, Luciera), przygody z muzyką dawną (współpraca z Ars Nova), na *in crudo* kończąc (Bractwo Ubogich, Pies Szczeka; projekt „Muzyka jednej wsi – Łukowa", działalność edukacyjna – wieloletnie warsztaty śpiewu tradycyjnego „Wniebogłosy").

— — —

Spośród śpiewaków zaś szczególnie ciekawy jest Adam Strug (Łomża, Warszawa), który konsekwentnie kroczy osobistą i oryginalną ścieżką poszukiwań. Choć z równym powodzeniem uprawia zarówno śpiew *in crudo*, jak i twórczość własną, to traktuje ją jako rozwinięcie paradygmatu tradycyjnego – jego dyscyplinującej logiki i środków wyrazu, przy czym ważnym punktem odniesienia dla Struga jest, jak to sam określa, „ryt mątwicki" (od wsi Mątwica, w której żył jego nauczyciel Jan Nasiadko) oraz związki śpiewu ludowego z przedsolesmeńskim chorałem Kościoła Zachodniego, a także Wschodniego. Dla kontrastu cechą charakterystyczną innego śpiewaka i multiinstrumentalisty, artysty rzeźbiarza z wykształcenia, Jacka Hałasa jest „wielojęzyczność", czy też mozaikowe, aplikacyjne budowanie własnego języka muzycznego ze starszych i nowszych warstw tradycji bardzo różnych kultur etnomuzycznych. Naturalnym wyrazem jego osobowości jest żonglowanie rozmaitymi stylistykami. Potrafi być bardem, grać do tańca, komponuje muzykę teatralną. W tym wszystkim nawiązuje do tradycyjnej postaci muzyka-aktora-trikstera.

— — —

Na koniec uwaga odnośnie nomenklatury. W związku z powszechnymi wciąż w potocznej świadomości skojarzeniami określenia „muzyka ludowa" – zwłaszcza spowodowanymi realizacjami scenicznymi zespołów pieśni i tańca –

przedstawiciele nurtu rekonstrukcyjnego używają częściej słów „tradycyjna" czy „wiejska", a jako że i te terminy nie grzeszą precyzyjnością, coraz powszechniej używa się określenia *in crudo*, czyli muzyka „na surowo", bez zbędnego sztafażu, z akcentem na ducha oryginału, z szacunkiem dlań, ale też z osobistym podejściem. Jest to termin o tyle wygodny, że w tym powyższym (szerszym niż ściśle dotąd muzykologiczne) znaczeniu koduje cechy estetyczne, stylistyczne, a także rodzaj pewnej postawy badawczej i twórczej, wprowadza relacje zarówno z formą, jak i treścią.

Muzyka ludowa – edukacja

[*Maria Baliszewska, Remigiusz Mazur-Hanaj*]

Nie istnieje w Polsce – w odróżnieniu od wielu krajów europejskich – systemowy program nauczania folkloru muzycznego na żadnym z poziomów edukacji – ani powszechnej, ani artystycznej. Szkolnictwo powszechne nie dysponuje długofalowym ministerialnym programem edukacyjnym promującym wiedzę o ludowych tradycjach muzycznych, a może szerzej – o ludowej części dorobku kulturowego w Polsce. Nie ma zintegrowanego programu edukacji regionalnej, dającej w dłuższej perspektywie poczucie zakorzenienia w określonej tradycji i tożsamości kulturowej. Przekazywanie tej tradycji odbywa się na szczeblu regionalnym dzięki różnej jakości inicjatywom, w tym najczęściej dzięki pasji i entuzjazmowi ludzi, którym te idee i wartości są bliskie – wtedy przynajmniej taki przekaz nie jest traktowany jako zło konieczne i nuda.

W zasadzie szkolnictwo muzyczne nie ma w swojej ofercie nauki gry na ludowych instrumentach tradycyjnych. Wyjątkiem, być może niejedynym, jest szkoła muzyczna w Zbąszyniu, gdzie istnieje klasa instrumentów ludowych – prowadzona jest nauka gry na koźle i sierszeńkach (Henryk Skotarczyk, Jan Prządka). Zapewne także dzięki tej klasie instrumentalnej udało się przywrócić szerokiej praktyce instrumenty dudowe w tych regionach, na których dawniej występowały (region kozła, dud)[–9]. Od roku 2005 z inicjatywy grona etnomuzykologów i nauczycieli, a pod patronatem Centrum Edukacji Artystycznej, jest realizowany pilotażowo przedmiot „Polski folklor muzyczny" w wymiarze rocznych zajęć w niektórych średnich szkołach muzycznych (Szczecin, Suwałki, Bydgoszcz, Katowice, Łódź, Olsztyn, Rzeszów, Zielona Góra, Warszawa).

Szkolenia dla nauczycieli, którzy zgłosili się do prowadzenia zajęć z tego przedmiotu – przeprowadzone kilkukrotnie, z udziałem organizacji pozarządowych – pokazały, jak niewielkie jest grono kompetentnych w tej dziedzinie muzyków i muzykologów. Na użytek tego programu CEA wydało podręcznik prof. Jadwigi Sobieskiej, uzupełniony i na nowo zredagowany przez prof. Piotra Dahliga[10].

— — —

Absolwenci wyższych szkół muzycznych opuszczają mury uczelni jako ignoranci w dziedzinie polskiej muzyki tradycyjnej. Jeśli prowadzone są zajęcia na ten temat, to wyłącznie teoretyczne. Jedyne praktyczne zajęcia mają miejsce w ramach specjalizacji pedagogicznych, ale dotyczą np. „tworzenia akompaniamentów fortepianowych i opracowań pieśni ludowych na chór dziecięcy" (cytat z syllabusa zajęć „Folklor muzyczny" jednej z wyższych uczelni muzycznych). Często jedyny aktywny kontakt z polskim folklorem muzycznym (stylizowanym) mają uczniowie i studenci poprzez liczne wciąż szkolne zespoły pieśni i tańca. Precedensem jest utworzenie w roku 2010 w krakowskiej Akademii Muzycznej na Wydziale Instrumentalnym nowego kierunku – fidele kolanowe (w tym fidel płocka i suka biłgorajska). Są to smyczkowe instrumenty historyczne, na których gra się techniką paznokciową, trzymając instrument w pozycji pionowej, na kolanie. Dzięki pasji i wiedzy dr Marii Pomianowskiej, która prowadzi te zajęcia, kilkoro studentów uczy się gry na tych instrumentach wraz z odpowiednim repertuarem. W 2009 na UW uruchomiono pierwsze w kraju roczne podyplomowe studia etnomuzykologiczne z myślą o „animatorach i twórcach kultury, nauczycielach szkół (m.in. ww. przedmiotu wprowadzonego przez CEA), instruktorach zespołów ludowych i folklorystycznych, redaktorach muzycznych". W programie studiów są również zajęcia warsztatowe. Kierownikiem studiów jest dr Tomasz Nowak.

— — —

Ogólnopolska sieć instytucji samorządowych, głównie domów kultury, odziedziczona w większości po PRL, zmienia się, jeśli chodzi o jakość oferty w interesującej nas dziedzinie, bardzo powoli. Istnieje tu cały czas wiele amatorskich zespołów folklorystycznych prowadzonych przez instruktorów koncesjonowanych w ramach ukształtowanego jeszcze w PRL systemu podnoszenia kwalifikacji zawodowych. Propagowany przez nich obraz folkloru nie różni się zbytnio od tego sprzed 40 lat, wciąż dominuje przeświadczenie o nadrzędnej wartości scenicznych opracowań i stylizacji. Obraz ten podtrzymują aktywne również dziś środowiska, które go niegdyś współtworzyły – związane

z zespołami pieśni i tańca, a umocowane obecnie w międzynarodowych strukturach organizacyjnych Sekcji Polskiej CIOFF[11]. Warto wspomnieć, że na utrzymaniu np. Samorządu Województwa Mazowieckiego pozostaje Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze", który dodatkowo z budżetu wojewódzkiego otrzymał w ostatnich latach wielomilionową dotację na wybudowanie swojej nowej siedziby, tzw. Matecznika w Karolinie[12]. Muzyka tradycyjna w autentycznej postaci znajduje się w polu zainteresowania wciąż tylko niektórych instytucji samorządowych, szczególnie tych działających na terenach karpackich, gdzie folklor jest wciąż żywy (np. Dom Ludowy w Bukowinie Tatrzańskiej) i w kilku rejonach Wielkopolski (m.in. ośrodki kultury Zbąszyń, Kościan i Bukówiec Górny, Krobia oraz Poznań: Centrum Kultury Zamek i Muzeum Instrumentów Muzycznych), a także w Łodzi (Łódzki Dom Kultury), Sieradzu (program „Krzesiwo") i na Kurpiach.

— — —

Edukacyjną lukę dotyczącą autentycznej muzyki ludowej, z konieczności w niewielkim stopniu, ale efektywnie i na dobrym poziomie, starają się zapełnić inicjatywy środowisk nieformalnych i organizacji pozarządowych. Najważniejsze warsztaty organizowane regularnie od lat odbywają się najczęściej w formie sezonowych obozów i szkół wyjazdowych, trwających co najmniej tydzień, z udziałem wiejskich artystów w roli nauczycieli (*in situ*). Przy czym należy tu dodać (na co nie ma miejsca w tabeli), że pionierem działalności warsztatowej w zakresie muzyki *in crudo* (zwłaszcza śpiewu) była w skali ogólnopolskiej Fundacja „Muzyka Kresów" z Lublina (prowadzona przez Jana Bernada i Monikę Mamińską-Domagalską od początku lat 90.). Sensownym pomysłem fundacji okazało się odwołanie do doświadczeń i metod wypracowanych w tej mierze na Wschodzie (Ukraina, Białoruś, Litwa, Rosja), co wysoko ustawiło poprzeczkę jakości dla kontynuatorów tego typu edukacji, z których najaktywniejsze na gruncie polskiego dziedzictwa regionalnego było z kolei Stowarzyszenie „Dom Tańca" z Warszawy działające od połowy lat 90. Inspirując się właśnie doświadczeniami wschodnimi, a także adaptując pomysły węgierskie, wypracowało z czasem własne metody edukacji i upowszechniania w zakresie śpiewu, muzyki instrumentalnej, tańca i uczestnictwa w kulturze tradycyjnej. Stowarzyszenie „Tratwa" z Olsztyna (Podróżniczy Kolektyw Skrzypcowy, działa od 1999) poszło zaś krok dalej w kierunku zaangażowania społecznego (świadomego współczesnych kontekstów globalnych) na gruncie kultury i muzyki, czego pożądanym efektem jest zmiana społeczna, podobnie jak w antropologii stosowanej.
W sumie te trzy środowiska wypracowały komplementarny model edukacji

w dziedzinie tradycyjnej kultury muzycznej akcentujący praktykowanie; z jednej strony uwzględniający system mistrz – uczeń, kontakt osobisty, z drugiej zaś oparty na paradygmacie kultury czynnej (niezdeterminowanej przez „dzieło", dowartościowującej proces, „kultury otwartych drzwi" zarówno w sensie społecznym, jak i artystycznym). Charakter temu modelowi nadają szczególnie dwa ważne aspekty tradycyjnie rozumianej kultury muzycznej, aktualne również współcześnie:

– kontekstualność, wrażliwość na wzajemne powiązania między poszczególnymi elementami kultury i życia, muzyką instrumentalną, tańcem, śpiewem i mową (mowa także jako parole, czyli dyskurs – por. tutaj znaczenie, jakie się dzisiaj nadaje temu terminowi w naukach społecznych);
– cielesność.

— — —

Oprócz tego od lat istnieją cykliczne lub jednorazowe warsztaty w miastach, głównie w Warszawie i Lublinie. Kilka zespołów (np. Kapela Brodów, Pies Szczeka) zrealizowało po kilkaset pojedynczych audycji w szkołach różnych regionów Polski, m.in. w ramach Sceny Kameralnej Filharmonii Narodowej. W latach 2002–2006 na zaproszenie Instytutu Kultury Polskiej UW warszawski Dom Tańca prowadził warsztaty o dwusemestralnym programie dla studentów kulturoznawstwa. Od połowy lat 80. z bardzo dobrym rezultatem działają w Małopolsce lokalne szkółki muzykowania. Taką szkółkę prowadzi też w Zakopanem Krzysztof Trebunia-Tutka, ucząc – ze świetnymi wynikami – młodych Podhalan gry na skrzypcach i tradycyjnych nut (melodii). Innym przykładem dbałości o lokalną tradycję jest Ognisko Twórczości Artystycznej prowadzone przez fundację braci Golec w Milówce na Żywiecczyźnie. Dzieci uczą się tu gry na skrzypcach, heligonce, dudach żywieckich, ale także instrumentach „klasycznych" (puzony, trąbki, klarnety i inne). Na Lubelszczyźnie działa od kilku lat lutniczo-muzyczna Szkoła Suki Biłgorajskiej (Janów Lub.) oraz Studio In Crudo (Lublin). Na Mazowszu podobne próby podejmuje Mazowiecka Szkoła Muzyki Ludowej. W zakresie śpiewu tradycyjnego szczególnie aktywną działalność warsztatową oprócz wymienionych już Agaty Harz i Adama Struga prowadzą Ewa Grochowska, Monika Mamińska-Domagalska, Barbara Wilińska, Anna Broda, Weronika Grozdew-Kołacińska oraz nauczyciele ze wschodu, głównie związani z kijowskim zespołem Drewo Jewhena Jefremowa. W zakresie muzyki skrzypcowej: Janusz Prusinowski, Maciej Filipczuk, Bartosz Niedźwiecki, Maciej Żurek oraz muzykanci tradycyjni – m.in. Stanisław Głaz, kapela Jana Gacy. Od wielu lat swój autorski program zajęć dla dzieci opartych na muzyce

tradycyjnej realizuje Katarzyna Szurman wraz z zespołem. Podobnych stowarzyszeń i inicjatyw nieformalnych jest coraz więcej. Ich celem jest zachowanie i przekazywanie tradycji kulturowej regionu, a w wielu przypadkach dążenie do rewitalizacji zanikłych wcześniej elementów lokalnej kultury niematerialnej – zwyczajów, pieśni, tańców, wierzeń, a także języka. Warto przy tym pamiętać, że zajmujące się dokumentacją terenową, edukacją w formie szkół letnich, warsztatów stałych lub okazjonalnych, zajęć w szkołach i przedszkolach oraz akcji edukacyjnych organizacje pozarządowe nie dysponują stałym dofinansowaniem, zwykle nie mają też etatów lub/i stałej siedziby.

Przygotowano korzystając w części z referatu dr Bożeny Lewandowskiej wygłoszonego podczas sesji naukowej w Zakopanem, sierpień 2010.

Dziękujemy autorom listów za wszystkie opinie, krytyczne uwagi i uzupełnienia, w szczególności dr. Januszowi Jaskulskiemu, kierownikowi Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu, dr. Tomaszowi Nowakowi z Instytutu Muzykologii UW, dr Hubertowi Czachowskiemu z Muzeum Etnograficznego w Toruniu, Monice Mamińskiej-Domagalskiej z Fundacji „Muzyka kresów”, Krzysztofowi Gorczycy z Towarzystwa dla Natury i Człowieka, Krzysztofowi Butrynowi ze Stowarzyszenia Twórców Ludowych.

1. Jak wskazuje tytuł, za punkt wyjścia przyjmujemy z konieczności uproszczoną rekapitulację recepcji muzyki tradycyjnej, recepcji ukształtowanej w powszechnej świadomości przez PRL. Przedmiotem *Raportu* nie jest historyczna i akademicka refleksja nad źródłami i dziejami recepcji folkloru, sięganie do czasów romantyzmu i modernizmu, analizy i rozważania nad trwałością tej osnowy w czasach Polski Ludowej. Bliżej zainteresowanym tym tematem polecamy wyczerpującą monografię Piotra Dahliga *Tradycje muzyczne a ich przemiany*, IS PAN, 1998. Ogniskujemy uwagę na polityce kulturalno-społecznej władz „ludowego” państwa, opartej, jak sie wydaje, na ideologicznej „grubej kresce” oraz na jej konsekwencjach dla obrazu autentycznej kultury ludowej w społeczeństwie.
2. por. Józef Burszta w rozmowie z Sewerynem Wisłockim w: *Pożegnanie paradygmatu. Etnologia wobec współczesności*, Instytut Książki, 1994.
3. Szczegółowo zagadnienie przeobrażeń muzyki ludowej w praktyce społecznej po 1945 roku omawia Piotr Dahlig w: *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, 1987, s. 47 i nast.

4. Zespoły pieśni i tańca to zjawisko złożone, różnorodne i w swoich korzeniach sięgające poza PRL. Wartościujemy negatywnie jedynie wycinkowo ich oficjalny, propagandowy szablon, jakim był szczególnie w latach 50. np, ZPiT „Mazowsze". Im słabiej się ten szablon odbił w różnych wersjach lokalnych, z tym większą korzyścią było to dla kultury tradycyjnej (np. wartościowa działalność ZPiT „Puszcza Biała" w Obrytem i wiele innych).
5. Piotr Dahlig, *Ludowa praktyka muzyczna*, IS PAN, 1993.
6. Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, PWM, 1973.
7. Franciszek Kotula, *Muzykanty*, LSW, 1979 oraz *Znaki przeszłości*, LSW, 1976.
8. Andrzej Bieńkowski, *Ostatni wiejscy muzykanci*, Prószyński i S-ka, 1999.
9. Jedyny w Polsce *Podręcznik nauki gry na dudach, koźle i sierszeńkach* opracował Antoni Janiszewski, Poznań, 1972 (wyd. II wraz z filmem DVD, oprac. Kazimierz Budzik, Poznań, 2008). Oba wydania zawierają kilkadziesiąt ćwiczeń i utworów na wielkopolskie instrumenty dudowe.
10. Jadwiga Sobieska *Polski folklor muzyczny*, wyd. III, CEA, 2006, oraz *Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badań 1980–2005*, red. Piotr Dahlig.
11. Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Art Traditionnels; większość spośród 155 członków Sekcji Polskiej tej organizacji to studenckie i regionalne zespoły pieśni i tańca, jednym z celów statutowych CIOFF jest „ochrona folkloru i sztuki ludowej" (http://www.cioff.pl/index.php?menuID=czlonk).
12. W ciągu ostatnich pięciu lat ZPiT „Mazowsze" otrzymywał ze środków Samorządu Województwa Mazowieckiego coroczne dotacje na działalność bieżącą w wysokości od 5,5 do 9 mln złotych oraz różnej wysokości dotacje na cele inwestycyjne (źródło: oficjalne dane Samorządu WM, szczegóły na www.mazovia.pl); centrum folklorystyczne Matecznik w Karolinie z nowoczesną salą widowiskową, zapleczem hotelowo-gastronomicznym, i zagospodarowaniem otoczenia kosztowało prawie 120 mln złotych, z czego 80% pokryto ze środków unijnych; źródło: „Gazeta Wyborcza", 16.10.2009).

Agata Sapiecha

MUZYKA DAWNA

Geneza ruchu wykonawstwa zgodnego historycznie w Polsce

Wykonawstwo muzyki dawnej rozumiemy jako oparte na wiedzy o estetyce i praktyce wykonawczej, docelowo[1] realizowane na instrumentach z epoki (lub ich kopiach). W Polsce ten właściwy dla zagadnienia sposób pojmowania i interpretacji muzyki dawnej (od najstarszej do romantycznej) zapoczątkowali: Zdzisław Szulc (założyciel Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu), jego uczeń i następca Włodzimierz Kamiński, Wanda Landowska, Stefan Sutkowski (Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, 1957), Stanisław Gałoński (Capella Bydgostiensis, 1962, Capella Cracoviensis, 1970), Kazimierz Piwkowski (Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses, 1964), Katarzyna Zachwatowicz, Zdzisław Skwara (Canor Anticus, 1970, prowadzony obecnie przez Marcina Zalewskiego jako zespół viol da gamba), a w dziedzinie zespołów wokalnych: Edmund Kajdasz (Cantores Minores Wratislavienses, 1966), Zofia Urbanyi-Świrska (I Musici Cantanti, 1966), Maciej Jaśkiewicz (Ars Antiqua, 1973).

Aktywne i skuteczne poszukiwania idiomu muzyki dawnej właściwego dla każdej epoki – wynikłe zarówno z odkryć teoretyków i budowniczych instrumentów, jak też artystycznej intuicji i wyobraźni wykonawców – rozpoczęto na przełomie lat 60. i 70. XX wieku w krajach Europy Zachodniej, szczególnie w Holandii, Belgii, Anglii, Austrii i Szwajcarii (Schola Cantorum Basiliensis). Dla artystów polskich chcących podążać podobną drogą jedyną szansą były zagraniczne studia muzyczne lub starania o wyjazdy na specjalistyczne kursy mistrzowskie. Takie starania, a w ich wyniku studia w Belgii, podjęła jako

jedna z pierwszych Marta Kaczmarska. Po powrocie do Polski wraz z mężem Zygmuntem Kaczmarskim założyła w Krakowie w latach 80. zespół barokowy Fiori Musicali, zapraszając do współpracy muzyków tworzących już wcześniej Krakowski Consort Gambowy (Małgorzata Muzyka-Gołogórska, Bożena Hordziej, Marcin Krzyżanowski, Kazimierz Pyzik), a także muzyków z Warszawy, późniejszych członków Il Tempo (zał. 1990). W latach 70. i 80. za granicą studiowali również niemal wszyscy późniejsi kierownicy znanych zespołów powstałych w latach 1980–1990: w Szwecji Jacek Urbaniak (prowadzi od 1981 roku zespół Ars Nova), we Włoszech i Francji Władysław Kłosiewicz (wybitny solista klawesynista, prowadzi również zespoły barokowe Warszawskiej Opery Kameralnej i Narol Baroque), we Francji Marcin Bornus-Szczyciński (prowadzi od 1981 roku zespół Bornus Consort), w Anglii Jerzy Żak (kierownik łódzkich i warszawskich zespołów muzyki dawnej), w Rosji i Niemczech Agata Sapiecha (prowadzi od 1990 roku zespół Il Tempo), w Niemczech Marcin Zalewski (prowadzi od 1995 roku zespół Canor Anticus), we Francji, Niemczech i Holandii Marek Toporowski (od 1991 roku prowadzi zespół Concerto Polacco). Od roku 2000 prawie wszyscy polscy wykonawcy muzyki dawnej kształcą się na uczelniach i kursach zagranicznych (Holandia, Szwajcaria, Niemcy, Anglia, Francja, Austria, Skandynawia).

Wydawnictwa, prace muzykologiczne, badania

Niezwykle ważną rolę dla świadomości wykonawstwa muzyki dawnej w Polsce odegrał Franciszek Wesołowski. Działał głównie w Akademii Muzycznej (wcześniejszej PWSM) w Łodzi i opublikował w nieocenionych „Zeszytach Naukowych" tej uczelni ogromną liczbę artykułów (wciąż aktualnych i wykorzystywanych do dziś), będących wytycznymi do interpretacji muzyki dawnej, szczególnie dzieł barokowych (w oparciu o źródła i traktaty wówczas niedostępne w Polsce). Organizował także w łódzkiej AM sesje naukowe integrujące muzykologów i wykonawców, co spowodowało wzrost zainteresowania i aktywności artystów wykonawców w dziedzinie tzw. interpretacji historycznie poinformowanej, dając początek kreatywnej współpracy teoretyków i praktyków. Równie ważną rolę w kształtowaniu świadomości dotyczącej repertuaru i wykonawstwa muzyki dawnej odegrali: Tadeusz Ochlewski (jako wydawca wielu zabytków muzyki polskiej, a także założyciel i do 1965 roku dyrektor zespołu Con Moto Ma Cantabile) oraz wybitni muzykolodzy: Aleksander Poliński –

ojciec polskiej muzykologii, Adolf Chybiński, Zdzisław Jachimecki, Maria Szczepańska (której zawdzięczamy fotokopie dzieł Mikołaja z Radomia), Józef Chomiński, Zygmunt Maria Szweykowski, Hieronim Feicht, Mirosław Perz, Piotr Poźniak, Jan Węcowski, Jerzy Morawski, Henryk Kowalewicz (łacinnik), Zofia Stęszewska (która zebrała tańce polskie w tabulaturach niemieckich i polskich rozsianych po Europie), Władysław Malinowski (wydawca Zieleńskiego) i Jerzy Gołos (któremu zawdzięczamy edycję tabulatury organowej łowickiej). Szczególnie należy tu podkreślić rolę wydawców. W 1928 roku powstało w Warszawie Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, którym kierował przez 24 lata Adolf Chybiński. Pod jego redakcją ukazały się zbiory z utworami kompozytorów XVI i XVII wieku, m.in.: Stachowicza, Gorczyckiego, Jarzębskiego, Mielczewskiego, Pękiela, Podbielskiego, Różyckiego, Szarzyńskiego, Wacława z Szamotuł, Zieleńskiego, tańce z tabulatury Jana z Lublina.

— — —

Niezwykle cenna jest seria Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, Instytutu Sztuki PAN i Wydawnictwa Muzycznego Musica Iagellonica „Monumenta Musicae in Polonia”[–2], której redaktorem naczelnym jest obecnie Barbara Przybyszewska-Jarmińska, a komitet naukowy tworzą: Zofia Dobrzańska-Fabiańska (UJ), Zofia Helman (UW), Tomasz Jasiński (UMCS), Remigiusz Pośpiech (UWr), Elżbieta Witkowska-Zaremba (IS PAN). W czterech podseriach wydawnictwa opublikowano do tej pory:

— — —

Seria A – *Opera omnia* (krytyczno-źródłowe edycje dzieł wszystkich kompozytorów polskich lub z Polską związanych, działających od XVI do początków XIX wieku):

- Grzegorz Gerwazy Gorczycki (t. I, wyd. Karol Mrowiec, Alicja Wardęcka-Gościńska, 2009, t. II, wyd. Karol Mrowiec, 1995);
- Feliks Janiewicz (wyd. Andrzej Sitarz, t. I 1996, t. II 1998);
- Adam Jarzębski (wyd. Wanda Rutkowska, 1989);
- Marcin Mielczewski (wyd. Zygmunt M. Szweykowski, t. I 1986, t. II 1976, t. III 2003);
- Bartłomiej Pękiel (wyd. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, 2 tomy, 1994);
- Mikołaj Zieleński (wyd. Władysław Malinowski, 5 tomów, 1966–1992).

— — —

Seria B

- *Collectanea musicae artis* (podstawowe zabytki i korpusy repertuarowe wydawane w formie edycji faksymilowych lub krytyczno-źródłowych):

– Tabulatura Jana z Lublina (wyd. faks. Krystyna Wilkowska-Chomińska, z katalogiem tematycznym i alfabetycznym indeksem, 1964);
– Jan Zaremba *Pieśni chwał boskich* (wyd. faks. Barbara Brzezińska, Alodia Kawecka-Gryczowa,1989);
– *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku* (wyd. Piotr Poźniak, Wacław Walecki, 2 tomy, 2004).

— — —

Seria C – *Tractatus de musica* (krytyczno-źródłowe edycje tekstów traktatów muzycznych, z tłumaczeniem na język polski, a w tomach obecnie przygotowywanych do druku także na język angielski):
– Jerzy Liban *Pisma o muzyce* (wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba, 1984);
– Sebastian z Felsztyna *Pisma o muzyce* (wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba, 1991).

— — —

Seria D – *Bibliotheca antiqua* (wydania faksymilowe najcenniejszych źródeł muzycznych i muzyczno-teoretycznych):
– starodruki traktatów muzyczno-teoretycznych Stefana Monetariusa, Marcina Kromera, Sebastiana z Felsztyna, Jerzego Libana oraz podręcznika Jana Aleksandra Gorczyna (*Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna…*, 1647), a także zbiorów utworów muzycznych Mikołaja Zieleńskiego (*Offertoria et communiones totius anni…*, 1611).

— — —

Polskie Wydawnictwo Muzyczne od 1953 roku prowadziło obszerne serie wydawnicze dawnej muzyki polskiej, które ciągle służą wykonawcom: „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej – Early Polish Music”, „Florilegium Musicae Antiquae”, „Źródła do historii muzyki polskiej”, „Musica Antiqua Polonica – antologia: Średniowiecze, Renesans, Barok, Klasycyzm”, „Antologia dzieł i arcydzieł muzyki dawnej i nowej”, „Musica Medii Aevi”, „Musica Claromontana”, pojedyncze zeszyty z utworami polskich kompozytorów średniowiecznych (Piotra z Grudziądza, Mikołaja z Radomia), renesansowych (Marcina Leopolity), barokowych (Jarzębskiego, Szarzyńskiego i in.), albumy „Muzyka w dawnym Krakowie”, „Muzyka staropolska” i in.

— — —

Seria „Antiquitates Musicae in Polonia”, publikowana w latach 1963–1977 przez Polskie Wydawnictwo Naukowe oraz Akademische Druck und Verlagsanstalt w Grazu, redagowana przez Hieronima Feichta i Mirosława Perza, w 15 tomach zawiera transkrypcje utworów z tabulatury pelplińskiej, rękopisów Biblioteki Krasińskich, Biblioteki Raczyńskich, Kórnickiej Biblioteki PAN, rękopisu

klarysek starosądeckich, utworów z tabulatury Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (zwanej też tabulaturą łowicką), „Missale Plenarium" z Gniezna i in.

— — —

Należy tu także odnotować fakt otwarcia się archiwum muzycznego klasztoru zakonu Paulinów na Jasnej Górze. Archiwum zawiera rękopisy kompozytorów jasnogórskich od XVII do początków XX wieku (dwa i pół tysiąca utworów), a także dzieła m.in. Józefa Elsnera, Jana Engla, Marcina Józefa Żebrowskiego, Mateusza Kuci (w sumie ponad 120 polskich kompozytorów) oraz dzieła kompozytorów niemieckich, czeskich, słowackich, austriackich, włoskich i francuskich. Zbiory udostępniane są sukcesywnie w formie nagrań CD oraz wydań nutowych (wydawnictwo „Musica Claromontana" publikowane wspólnie z PWM). Klasztor jasnogórski posiada też obszerną kolekcję oryginalnych instrumentów barokowych i klasycznych, eksponowanych na stałej wystawie, którą obejrzały przez lata miliony pielgrzymów do narodowego sanktuarium.

— — —

Klasztor Filipinów na Świętej Górze w Gostyniu poza organizacją corocznego festiwalu wydaje płyty w serii „Musica Sacromontana" z materiałów zachowanych w miejscowym archiwum (głównie XVIII i XIX wiek).

— — —

Instytut Wydawniczy PAX wydał dwie monumentalne prace krytyczno-źródłowe: „Kolędy Polskie" (Warszawa, 1966, 2 tomy) oraz „Polskie pieśni pasyjne – Średniowiecze i wiek XVI" (Warszawa, 1977, 2 tomy).

— — —

Warto wspomnieć tu o działalności Ośrodka Dokumentacji i Badań Dawnej Muzyki Polskiej przy Warszawskiej Operze Kameralnej istniejącego od 1984 roku. Przy Warszawskiej Operze Kameralnej działa również Fundacja Pro Musica Camerata (od 1992). Ma ona w dorobku publikacje dzieł Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, Józefa Elsnera, Franciszka Liliusa, Marcina Mielczewskiego, Marco Scacchiego oraz wydawnictwa płytowe (m.in. dzieła wszystkie Marcina Mielczewskiego).

— — —

Wydawnictwo „Triangiel" kierowane przez Włodzimierza Sołtysika od roku 1992 wydaje zbiory muzyki dawnej przeznaczone dla szerokiego kręgu wykonawców, m.in. „Arcydzieła polskiego Średniowiecza", „Pieśni świeckie polskiego Renesansu", *Tańce* z tabulatury Jana z Lublina, „6 polskich pieśni miłosnych z XVII wieku", *Motety* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, *Pieśni* Krzysztofa Klabona i Wacława z Szamotuł i in.

Sutkowski Edition Warsaw od 1992 roku wydało m.in. „Historię Muzyki Polskiej" (Średniowiecze, Renesans – Jerzy Morawski, Katarzyna Morawska, Klasycyzm – Alina Nowak-Romanowicz) oraz „The Polish Organ" (Jerzy Gołos, Ewa Smulikowska).

— — —

Wydawnictwo „Musica Iagiellonica" działające w Krakowie od 1992 roku (współzałożycielem jest Uniwersytet Jagielloński) publikuje prace źródłowo-krytyczne i dzieła dawnej muzyki polskiej. Ważną rolę w jego katalogu odgrywa seria wydawnicza „Musica practica" rozpoczęta i kontynuowana przez Zygmunta M. Szweykowskiego i Annę Szweykowską.

— — —

Do wspaniałej kolekcji literatury muzykologicznej dotyczącej muzyki dawnej należą także wszelkie publikacje (katalogi, wydania nutowe i książki) Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, której zawdzięczamy możliwość poznania kontekstów twórczości takich postaci jak Marcin Mielczewski i Kaspar Förster junior czy inni artyści dworu warszawskiego (Wazów). Także prace muzykologów Aleksandry Patalas („W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria", wyd. Musica Iagiellonica, 2010) i Piotra Wilka („Alessandro Subissati – *Sonate per violino solo e basso continuo*. Giovanni Francesco Anerio – *Antifonae*", wyd. Sub Sole Sarmatiae, zeszyt X, Kraków, 2007) z ośrodka krakowskiego są niezwykle cenne dla historii muzyki polskiej i muzyki dworu warszawskiego.

— — —

Niezwykle ważną postacią polskiej muzykologii jest Ewa Obniska, wykładowca UKSW, twórczyni radiowej Redakcji Muzyki Dawnej i niezliczonych bezcennych audycji radiowych dotyczących twórczości mistrzów Średniowiecza, Renesansu, manieryzmu i Baroku, poszukująca dróg interpretacji ich dzieł. Książka „Claudio Monteverdi" Ewy Obniskiej należy do najwyżej cenionych pozycji polskiej literatury muzykologicznej.

— — —

Jednocześnie należy podkreślić ogromnie ważną rolę Instytutu Muzykologii UW oraz Gabinetu Muzycznego BUW, gdzie muzykolodzy – Alina Żórawska-Witkowska, Szymon Paczkowski, Paweł Gancarczyk, Piotr Maculewicz, Barbara Świderska, Iwona Januszkiewicz-Rębowska i całe grono niewymienionych tu osób – wspierają swoją wiedzą wykonawców poszukujących odpowiedniej drogi interpretacji muzyki minionych epok.

— — —

Ważną funkcję w dostępie do materiałów źródłowych, archiwizowaniu i badaniu dawnych zbiorów muzycznych spełniają: Oddział Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego, Zakład Zbiorów Muzycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie, RISM oraz oddziały Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie – Muzyczny, Rękopisów, Starych Druków, Zbiorów Muzycznych. Dużo dawnej muzyki, zwłaszcza XVII i XVIII wieku, zachowało się w archiwach Gdańska. Wydaje ją i wykonuje Capella Gedanensis. Badane są i wydawane zbiory liturgicznej muzyki średniowiecznej, renesansowej i barokowej katedr, kościołów i klasztorów w Starym Sączu, Gostyniu, Jasnej Górze, Tyńcu, Gnieźnie, Staniątkach, Krakowie, Sandomierzu, Pelplinie, Puławach, Toruniu, Radomiu, Henrykowie, Poznaniu i wielu in. Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie w serii „Inedita" w 2011 roku wydał krytyczno-źródłową publikację „Hebdomas…" – nowo odkryte 10 pieśni Sebastiana F. Klonowica z XVI wieku w transkrypcji Elżbiety Wojnowskiej (muzyka) i Mieczysława Mejora (słowa), wraz z pierwszym nagraniem utworu przez zespół Ars Nova.

— — —

Uzupełnieniem wydawnictw nutowych i książkowych były wydawane w Polsce nieliczne czasopisma poświęcone muzyce dawnej: „Canor" (1991–2002), „Modi" (1993–1995) i „Orfeo" (2000–2003). W tej chwili nie istnieje żadne pismo w całości poświęcone tej dziedzinie.

— — —

Wspominani powyżej Franciszek Wesołowski i Kazimierz Piwkowski – prekursorzy zgodnego historycznie wykonawstwa muzyki dawnej w Polsce – przyczynili się do powołania szczególnie cennego ze względu na upowszechnianie muzyki dawnej w szkolnictwie pozamuzycznym Ogólnopolskiego Przeglądu Uczniowskich Kameralnych Zespołów Muzyki Dawnej w Kaliszu (1978), którego owocem jest dzisiejszy Festiwal „Schola Cantorum" i całokształt działalności Kaliskiego Stowarzyszenia Edukacji Kulturalnej Dzieci i Młodzieży „Schola Cantorum".

— — —

Dzięki wysiłkom Krystyny Stańczak-Pałygi (MEN) i zaangażowaniu Agaty Bielawskiej (Departament Edukacji Kulturalnej MKiS, później MKiDN) w roku 1993 rozpoczęto współpracę między kaliską Schola Cantorum a Międzynarodową Letnią Akademią Muzyki Dawnej (Wilanów, Warszawa), co doprowadziło do integracji środowisk amatorskiego i profesjonalnego, a w efekcie do dynamicznego rozwoju całego ruchu muzyki dawnej w Polsce i rozpoczęcia działalności dydaktycznej, naukowej i artystycznej na wyższych uczelniach muzycznych.

Muzyka dawna w ośrodkach akademickich

Należy pamiętać, iż pierwsza klasa klawesynu w polskim szkolnictwie wyższym, prowadzona przez Emmę Altberg, powstała w PWSM w Łodzi w latach 40. XX wieku (prawdopodobnie w roku akademickim 1948/1949). Obecnie na uczelniach muzycznych w Polsce prowadzona jest działalność dydaktyczna, naukowa i artystyczna w dziedzinie muzyki dawnej według przyjętych przez każdą uczelnię odrębnych zasad, przy czym wprowadzony 5 lat temu przedmiot „Zagadnienia wykonawcze muzyki dawnej", obowiązujący w programach wszystkich wyższych uczelni artystycznych w Polsce, zapoczątkował istotne zmiany w sposobie postrzegania muzyki dawnej i jej interpretacji w środowisku akademickim.

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

Działa tu Międzywydziałowe Studium Muzyki Dawnej (MSMD) przy Wydziale Instrumentalnym kierowane przez piszącą ten raport Agatę Sapiechę (od 1996/1997). Program edukacyjny obejmuje 4 przedmioty (gra na instrumencie historycznym, zespoły, estetyka wykonawcza muzyki dawnej, orkiestra barokowa). Poza zajęciami MSMD traktowanymi jako specjalizacja, każdy wydział UMFC realizuje w ramach programu I roku studiów magisterskich przedmiot „Zagadnienia wykonawcze muzyki dawnej". MSMD oprócz działalności w ramach planu dydaktycznego organizuje artystyczne i naukowe projekty międzyuczelniane, w tym międzynarodowe, a także koncerty muzyki dawnej w ramach cyklu „Dla miłośników i dla znawców". Szczególnym wydarzeniem odbywającym się corocznie jest zapoczątkowane w 2003 roku Forum „Muzyka Dawna na UMFC" (wcześniej AMFC) obejmujące warsztaty, wykłady i seminaria, koncerty, a także prezentacje instrumentów historycznych. Zarówno w ramach forum, jak i innych warsztatów organizowanych przez MSMD klasy mistrzowskie prowadzili m.in.: Elżbieta Stefańska, Lilianna Stawarz, Jadwiga Rappé, Anna Mikołajczyk, Anna Radziejewska, Romana Agnel, Judith Pacquier, Tomasz Dobrzański, Anton Birula, Dirk Snellings, Artur Stefanowicz, Jaap ter Linden, Simon Standage, Frank de Bruine, Agata Sapiecha. Wykłady wygłaszali m.in.: Ewa Obniska, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Alina Żórawska, Szymon Paczkowski, a także Simon Standage i Peter Holman.

MSMD jest także organizatorem Międzyuczelnianych Konferencji „Muzyka dawna w programach edukacji i działalności artystycznej polskich uczelni"

(corocznie od 2006). Dzięki konferencjom – spotkaniom pedagogów Akademii Muzycznych i UMFC oraz szkół II stopnia – w ciągu ostatnich lat doszło do bardzo intensywnego rozwoju dydaktyki w dziedzinie muzyki dawnej w szkolnictwie wyższym, a także średnim. Obecny etap – jako zaczątek tworzenia programu nauczania objętego opieką właściwych departamentów MKiDN i MEN – jest owocem ogromnego wysiłku kierowników jednostek muzyki dawnej, międzyuczelnianej współpracy, konfrontacji potrzeb i pomysłów. Szczególne znaczenie dla dotychczasowych osiągnięć ma wsparcie i doświadczenie Elżbiety Stefańskiej, z którą Międzywydziałowe Studium Muzyki Dawnej od początku współpracuje w dziedzinie dydaktyki i działalności artystycznej.

Akademia Muzyczna w Krakowie

Od 1981 roku działała tu pierwsza w Polsce samodzielna Katedra Klawesynu, która przerodziła się w Katedrę Klawesynu i Instrumentów Dawnych pod kierownictwem prof. Elżbiety Stefańskiej. Prowadzone klasy: klawesyn, zespoły kameralne, flet prosty, flet traverso, skrzypce barokowe, viola da gamba, wiolonczela barokowa, lutnia. W roku 1985 katedra była organizatorem Konkursu Klawesynowego im. Wandy Landowskiej. Od 1996 roku organizuje Festiwal „Dni Bachowskie", jest też współorganizatorem Międzynarodowego Sympozjum Harfowego (od 2001). W 1991 roku nawiązano współpracę z wykładowcami Konserwatorium im. J.P. Sweelincka oraz solistami Orkiestry XVIII Wieku w Amsterdamie, m.in. z Jacques'iem Oggiem, i Marinette Troost. Zaowocowało to regularnymi otwartymi kursami wykonawstwa muzyki dawnej i wspólnymi koncertami krakowskich i zagranicznych artystów pod patronatem Ministerstwa Kultury Królestwa Holandii, Europejskiej Fundacji Kultury i Stichting Internationale Concerten en Wergroepen. Katedra prowadzi projekty orkiestrowe pod nazwą „Międzynarodowa Orkiestra Barokowa".

Akademia Muzyczna w Łodzi

Katedra Organów, Klawesynu i Muzyki Dawnej pod kierownictwem prof. Ewy Piaseckiej powstała w 1993 roku w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi z inicjatywy prof. Mirosława Pietkiewicza, znanego organisty i pedagoga łódzkiej uczelni. Wyrosła ona na bazie istniejącego w latach poprzednich Zakładu Muzyki Dawnej, którego założycielem był niekwestionowany znawca muzyki dawnej prof. Franciszek Wesołowski. Ostatnio wprowadzono zajęcia z artystami grającymi na instrumentach dawnych i stopniowo są uruchamiane specjalności w dziedzinie gry na instrumentach historycznych.

Działają klasy: klawesyn, organy, flet traverso, viola da gamba, obój barokowy, skrzypce barokowe. Klasa organów posiada dwa instrumenty, jeden z nich to nowe organy zbudowane przez firmę Jehmlich z Niemiec. Klasa klawesynu dysponuje pięcioma instrumentami, trzy z nich to kopie instrumentów dawnych – kopia francuska, flamandzka i włoska (zbudowana przez włoskiego budowniczego Antonio Martiniego) oraz dwoma klawesynami współczesnymi (Neupert i Thierbach). Katedra organizuje sesje naukowo-artystyczne, cykliczne koncerty pod wspólnym tytułem „Organy, klawesyn i muzyka dawna".

— — —

Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy

Zakład Klawesynu, Organów i Muzyki Dawnej pod kierownictwem prof. Urszuli Bartkiewicz powstał jako nowa jednostka organizacyjna w roku 2006, a od roku 2007 sprawuje opiekę merytoryczną nad Studium Muzyki Dawnej. Prowadzone są klasy: skrzypce, flet traverso, lutnia, trąbka naturalna – jako studia podyplomowe; ogółem 30 studentów (11 – organy, 4 –klawesyn, 15 – pozostałe instrumenty historyczne). Poza siatką godzin realizowane są sesje naukowo-artystyczne i cykliczne koncerty pod wspólnym tytułem „Organy, klawesyn i muzyka dawna".

— — —

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

Działa tu Zakład Instrumentów Historycznych (kier. Maria Banaszkiewicz-Bryła), który powstał w 2008 roku. Specjalności: skrzypce barokowe, wiolonczela barokowa, viola da gamba/violone, lutnia, trąbka naturalna, obój barokowy, flet traverso, róg naturalny, fagot barokowy, klawesyn. Prowadzone są też kursy mistrzowskie i konkurs klawesynowy.

— — —

Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu

Katedra Organów, Klawesynu i Muzyki Dawnej pod kierownictwem prof. Marty Czarny-Kaczmarskiej powstała w 2011 roku na bazie Katedry Organów i Klawesynu. Ostatnio wprowadzono zajęcia z artystami grającymi na instrumentach dawnych i stopniowo są uruchamiane specjalności w dziedzinie gry na instrumentach historycznych. Prowadzone są klasy: organy, klawesyn, flet traverso, flet prosty, skrzypce barokowe, wiolonczela barokowa, viola da gamba. Poza siatką godzin realizowane są sesje naukowo-artystyczne i cykliczne koncerty pod wspólnym tytułem „Organy, Klawesyn i Muzyka Dawna".

— — —

— — —

Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach

Inicjatorem i kierownikiem zapoczątkowanej w roku akademickim 2009/2010 Klasy Muzyki Dawnej w ramach Katedry Organów i Klawesynu (kierownik Katedry – prof. Julian Gembalski) jest prof. Marek Toporowski. Specjalności: viola da gamba, skrzypce barokowe, lutnia.

Szkolnictwo II st.: w ZPSM im. F. Chopina w Warszawie działa sekcja klawesynu, organów i muzyki dawnej pod kierownictwem prof. Urszuli Bartkiewicz. Siatka godzin obejmuje wykonawstwo i przedmioty teoretyczne. Klasy instrumentalne: skrzypce, flet, obój, viola da gamba, wiolonczela, fagot, róg naturalny, lutnia oraz klawikord; ogółem 32 uczniów (5 – klawesyn, 9 – organy, 4 – lutnia, 14 – pozostałe instrumenty historyczne). Organizowane są koncerty muzyki dawnej i Letnie Kursy Metodyczne Muzyki Dawnej.

Muzycy zainteresowani studiami w dziedzinie wykonawstwa zgodnego historycznie na instrumentach z epoki podejmują je jako drugi kierunek. Wprowadzenie opłat za drugi kierunek studiów (wynikłe ze zmian w ustawie) znacznie utrudnia rozwój tej dziedziny edukacji.

Badania naukowe dotyczące zabytków muzycznych polskich i znajdujących się w Polsce

Nie sposób nie wspomnieć tu o roli i znaczeniu Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu – Oddziału Muzeum Narodowego. Posiada ono jedną z najważniejszych kolekcji dawnych oryginalnych instrumentów europejskich. Pierwsze badania w zakresie instrumentologii, w oparciu o instrumentarium z przełomu renesansu i baroku (XVI–XVIII w.), zostały podjęte tu już w końcu lat 40. XX w. Są one kontynuowane do dziś i obejmują opracowania starodruków, wykonywanie zarówno kopii jak i rekonstrukcji instrumentów na podstawie ikonografii (kirthara, suka, lira da braccio, surdynka), a także obiektów pochodzących z wykopalisk archeologicznych (gęśle gdańskie i opolskie, chordofon płocki) oraz kolekcji instrumentów smyczkowych z kręgu szkoły krakowskiej (skrzypce, gamby Grobliczów, Dankwartów i in.).

Nie do przecenienia są także zbiory Muzeum Instrumentów Ludowych w Szydłowcu; stąd pochodzą kopie i rekonstrukcje instrumentów budowane dla wielu zespołów i artystów (m. in. dla piszącej ten raport) przez Andrzeja Kuczkowskiego, który był też twórcą całej kolekcji instrumentów Marii Pomianowskiej. W tym kontekście warto też docenić kunszt innych polskich budowniczych kopii instrumentów dawnych.

— — —

Bardzo ważną rolę odgrywa współpraca z Instytutem Sztuki PAN, Biblioteką Jagiellońską, Biblioteką Narodową, RISM, Klasztorem Jasnogórskim, a także badania naukowe prowadzone na uczelniach. Jednak poważny problem wciąż stwarza stan wiedzy dotyczącej źródeł i dostępności do nich. Znaleźć tu można lukę w objęciu odpowiednim programem i wsparciem kwerend koniecznych dla dokonywania odkryć i promowania niezwykle cennych, lecz niestety niedocenianych poza gronem specjalistów utworów – można śmiało powiedzieć, że są to dzieła świadczące o znaczącej pozycji polskiej twórczości na arenie międzynarodowej, co szczególnie dotyczy XVII wieku i wcześniejszych epok. Ten problem wymaga wnikliwego rozpoznania, co okazuje się oczywiste dopiero przy okazji rocznic urodzin wielkich twórców minionych epok lub wydania ich dzieł, czego przykładem jest choćby czterechsetna rocznica wydania dzieł Mikołaja Zieleńskiego w Wenecji.

— — —
— — —

Stowarzyszenia i fundacje [wg daty powstania]:

— — —

Polskie Towarzystwo Muzyki Dawnej z Zarządem Głównym w Krakowie powstało w 1989 roku. Zajmuje się organizacją Festiwalu Muzyki Dawnej (w Krakowie i w Warszawie) i organizacją kursów interpretacji muzyki dawnej. Towarzystwo posiada oddziały, z których najaktywniejszym i istniejącym nieprzerwanie jest oddział w Warszawie, utworzony w 1993 roku. Oddział warszawski organizuje coroczny Festiwal Muzyki Dawnej na Zamku Królewskim w Warszawie, prowadzi działalność koncertową skierowaną do mieszkańców Warszawy – Dzień Adama Jarzębskiego, Muzyka u św. Katarzyny, Muzyka w Dawnej Warszawie, koncerty wielkopostne, koncerty kolędowe i inne. Oddział w Warszawie jest wydawcą następujących pozycji płytowych: *Bal renesansowy*, *Tabulatura Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego*, *Muzyka polskiego Renesansu*, *Muzyka polskiego Średniowiecza*, *Muzyka Jagiellonów*. Współorganizuje koncerty na terenie Polski.

Agencja Artystyczna „Guido" związana z orkiestrą Arte dei Suonatori powstała w 1998 roku. Jest współtwórcą i współorganizatorem wielu działań artystycznych w dziedzinie muzyki dawnej. Najważniejszym jej osiągnięciem stał się cykl koncertów zapoczątkowany w 1998 roku, a od roku 2002 organizowany wraz z Fundacją Muzyki Dawnej „Canor", którą w 2011 roku zastąpiła Fundacja „Arte dei Suonatori", promujący polskie środowisko muzyki dawnej skupione wokół orkiestry Arte dei Suonatori. Dziś jest to Festiwal „Muzyka dawna – persona grata", będący unikalnym pod względem repertuarowym i artystycznym wydarzeniem na scenie polskiej.

— — —

Fundacja „Concert Spirituel" w Warszawie została utworzona w 1999 z inicjatywy Agaty Sapiechy. Cele Fundacji to wspomaganie i promowanie inicjatyw muzycznych w zakresie interpretacji muzyki dawnej zgodnej z założeniami epoki. Fundacja utrzymuje kontakty z krajowymi i zagranicznymi środowiskami twórczymi, naukowymi i dydaktycznymi. Członkiem honorowym i konsultantem Rady Fundacji jest Simone Standage. Cele Fundacji realizowane są poprzez organizowanie i finansowanie działalności edukacyjnej, kursów i koncertów. Tu szczególne znaczenie ma Międzynarodowa Letnia Akademia Muzyki Dawnej (od 2000 roku organizowana przez Fundację) oraz współpraca z UMFC w organizowaniu projektów edukacyjnych i promocji młodych talentów. We współpracy ze Stowarzyszeniem „Schola Cantorum", uczelniami i festiwalami Fundacja przyznaje nagrody i stypendia dla młodych utalentowanych muzyków, organizuje seminaria, konferencje, zajmuje się promocją polskich kompozytorów i wykonawców, prowadzi kwerendy i poszukiwania zabytków muzycznych w bibliotekach europejskich i światowych oraz współpracuje z twórcami współczesnymi.

— — —

Fundacja „Pro Academia Narolense" została utworzona w 1999 roku przez klawesynistę i dyrygenta Władysława Kłosiewicza, wieloletniego profesora Universität für Musik und Darstellende Kunst w Grazu oraz wykładowcę Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (obecnie UMFC). Celem Fundacji jest odbudowa XVIII-wiecznego zespołu pałacowo-parkowego w Narolu i utworzenie w nim Międzynarodowego Centrum Szkoleniowo-Artystycznego kontynuującego tradycje Akademii Narolskiej Feliksa Antoniego hr. Łosia (1737–1804), pierwszej akademii artystycznej na ziemiach polskich. Fundacja organizuje wykłady, kursy mistrzowskie, cykle koncertów. Inicjuje i wspiera przedsięwzięcia służące integracji i edukacji uzdolnionej artystycznie młodzieży. Dzięki działalności Fundacji Narol odzyskał po 200 latach rangę

ważnego ośrodka kulturalnego, stając się wizytówką Roztocza Wschodniego. Jest miejscem spotkań wybitnych przedstawicieli świata kultury i sztuki. Za swą działalność Fundacja była wielokrotnie nagradzana: Fryderyk dla płyty „J.S. Bach – Wariacje Goldbergowskie" (2000), nagroda specjalna Fundacji Kultury w konkursie „Małe Ojczyzny" (2003), pierwsza nagroda w kategorii inicjatyw na rzecz kultury i dziedzictwa narodowego w Konkursie na Najlepszą Inicjatywę Obywatelską Pro Publico Bono (2004), nagrody POLCUL – Niezależnej Fundacji Popierania Kultury Polskiej im. Jerzego Bonieckiego (Melbourne) za działalność na rzecz kultury i dziedzictwa narodowego (2007).

— — —

Fundacja Muzyki Dawnej „Canor" w latach 1998–2009 była organizatorem wielu muzycznych festiwali, wśród których wymienić można Festiwal „Muzyka dawna – persona grata", Festiwal Haendlowski w Toruniu (2004–2007), Festiwal „Trzech Baroków" we Wrocławiu (2004–2008), Festiwal „Muzyka w Raju" w Paradyżu (2003–2009), Festiwal „Barokowych Smyczków i Strun" w Poznaniu (2005–2009), a także współorganizowane przez Fundację festiwale odbywające się w Kopenhadze – AdventsBarok (2005) i MidsommerBarok (2006).

— — —

Polskie Stowarzyszenie Przyjaciół Muzyki Dawnej w Gdańsku powstało w 2002 roku. Stowarzyszenie stawia sobie za cel popularyzowanie muzyki dawnej, upowszechnianie autentycznego brzmienia historycznych instrumentów oraz dawnych technik wokalnych. Swoje cele realizuje poprzez organizowanie koncertów, wykładów, kursów wykonawczych, popieranie badań naukowych oraz działalność wydawniczą, fonograficzną i edukacyjną. Najważniejszym projektem prowadzonym przez Stowarzyszenie jest realizowany od 2003 roku Festiwal Muzyki Dawnej „Anima Musica".

— — —

Spośród innych stowarzyszeń i fundacji należy wymienić:

- Stowarzyszenie „Zespół Dawnej Muzyki Polskiej Musica Antiqua", Poniatowa (1982)
- Stowarzyszenie „Muzyka Dawna w Jarosławiu", Jarosław (1995)
- Stowarzyszenie Miłośników Muzyki Dawnej, Zduńska Wola (1996)
- Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej Dzieci i Młodzieży, Kalisz (1999)
- Stowarzyszenie „Kapela Jasnogórska", Częstochowa (2001)
- Fundacja „Ars Antiqua Radomiensis", Radom (2001)
- Stowarzyszenie Miłośników Muzyki Dawnej w Zamościu, Zamość (2002)
- Towarzystwo Muzyczne „Medius", Warszawa, Lidzbark Warmiński (2004)

— Stowarzyszenie Młodych Wykonawców Muzyki Dawnej, Kraków (2006)
— Stowarzyszenie Miłośników Muzyki Świętogórskiej im. Józefa Zeidlera, Gostyń (2006)
— Łódzkie Towarzystwo Muzyki Dawnej, Łódź (2007)
— Fundacja „Akademia Muzyki Dawnej", Szczecin (2008)
— Fundacja „Promusartis", Warszawa (2009)
— Koło Muzyki Dawnej przy ZG SPAM, Warszawa (2010)
— Towarzystwo Bachowskie w Toruniu, Toruń (2010)

— — —

Wykonawstwo muzyki dawnej – zespoły

— — —

Orkiestry działające przy instytucjach:

— Musicae Antiquae Collegium Varsoviense przy Warszawskiej Operze Kameralnej (od 1993);
— Wrocławska Orkiestra Barokowa przy Filharmonii Wrocławskiej (od 2006).

— — —

Orkiestry/zespoły działające niezależnie:

— Capella Cracoviensis (1970), dyr. Stanisław Gałoński (1970–2008), Jan Tomasz Adamus (od 2008) – zespół wokalno-instrumentalny, wykonuje repertuar od manierystycznych madrygałów Gesualda po Pieśni kurpiowskie Szymanowskiego, specjalizując się w realizacji barokowych oper i oratoriów na instrumentach historycznych; finansowany przez miasto Kraków;
— Canor Anticus (1970), kier. art. Marcin Zalewski – consort viol da gamba, instrumenty smyczkowe z rodziny skrzypiec, lutnia (instrumenty historyczne, własność prywatna);
— Ars Nova (1981), kier. art. Jacek Urbaniak – zespół instrumentalno-wokalny wykonujący muzykę europejską i polską XIV–XVI w., a także muzykę współczesną na instrumenty dawne i opracowania muzyki ludowej Mazowsza i Kurpiów (z Apolonią Nowak);
— Cappella Gedanensis (1981), dyr. art. Alina Kowalska-Pińczak – nawiązując do bogatej twórczości muzycznej dawnego Gdańska, kontynuuje tradycje Kapeli Rajców Miejskich założonej w XVI wieku, wykonuje arcydzieła muzyki gdańskiej; finansowany przez miasto Gdańsk;
— Bornus Consort (1981), kier. art. Marcin Bornus-Szczyciński – zespół wokalny specjalizujący się w polskiej polifonii przełomu XVI i XVII w., ostatnio pracuje niemal wyłącznie nad monodią, zwłaszcza liturgiczną;

— Affabre Concinui (1983), dyr. Piotr Lewandowski – zespół wokalny czerpiący wzory z działalności zespołu King's Singers;
— Il Canto, obecnie Il Canto Minore (1985), kier. art. Michał Straszewski – zespół wokalny wykonujący muzykę Renesansu i Baroku ze szczególnym uwzględnieniem muzyki polskiej;
— Collegio di Musica Sacra (1985), dyr. Andrzej Kosendiak – zespół wokalno-instrumentalny, (instrumenty historyczne);
— Trombastic (1987), kier. art. Piotr Wawreniuk, Robert Krajewski – konsort puzonowy (kopie instrumentów renesansowych i barokowych, własność prywatna), występuje samodzielnie oraz w dużych zespołach orkiestrowych, grając muzykę XVI–XVII w.;
— Camerata Cracovia (1987), dyr. Ireneusz Trybulec – zespół wokalno-instrumentalny (instrumenty – skrzypce, flety podłużne, viole da gamba, lutnia, klawesyn – są własnością prywatną);
— Il Tempo (1990), kier. art. Agata Sapiecha – zespół występuje w składzie zależnym od projektu, wykonuje muzykę XVII–XIX w. ze szczególnym uwzględnieniem muzyki polskiej i z polskich zbiorów (instrumenty historyczne – własność prywatna);
— Camerata Silesia (1990), dyr. Anna Szostak – chór kameralny, repertuar renesansowy i barokowy; finansowany przez miasto Katowice;
— Concerto Polacco (1991), kier. art. Marek Toporowski – zespół instrumentalny/orkiestra, występuje w składzie zależnym od projektu (instrumenty historyczne – własność prywatna), współpracuje z chórem Sine Nomine, kier. art. Marek Toporowski;
— Collegium Vocale Bydgoszcz (1992), dyr. Michał Zieliński – zespół wokalny, wykonuje muzykę religijną i świecką epoki renesansu;
— Altri Stromenti (1992), kier. art. Leszek i Dorota Firkowie – zespół popularyzuje wrocławską kolekcję starodruków muzycznych, współpracuje ze śpiewakami i pantomimą, od roku 2006 reaktywował działalność w Zamościu (oryginalne instrumenty barokowe i klasyczne – własność prywatna);
— Arte dei Suonatori (1993), kier. art. Aureliusz i Ewa Golińscy, bardzo aktywnie działająca poznańska orkiestra muzyki dawnej, zespół ma na swoim koncie kilkaset koncertów w Polsce oraz poza granicami (Händel-Festspiele w Halle, Flanders Festival w Brugii, Schleswig-Holstein Festival), nagrania radiowe realizowane we współpracy z radiofoniami polskimi i zagranicznymi (Radio France, Radio Bawarskie BR, Radio SWR, Radio Duńskie DR), nagrania telewizyjne realizowane we współpracy z TVP i Polskim

Wydawnictwem Audiowizualnym, nagrania płytowe dla wytwórni Alpha, BIS Records oraz Channel Classics (instrumenty historyczne – własność prywatna);

— Dekameron (1993), kier. art. Tadeusz Czechak – zespół wokalno-instrumentalny, wykonuje muzykę średniowiecznej Europy (instrumentarium – własność prywatna);

— Favola in Musica (1993), kier. Robert Lawrence – kameralny zespół wokalny, wykonuje głównie utwory renesansowe

— Kleine Cammer-Musique (1993), kier. art. Jerzy Żak – zespół kameralny w zależności od repertuaru powiększany do małej orkiestry barokowej, popularyzuje m.in. muzykę dworów w Dreźnie i w Warszawie (instrumenty historyczne – własność prywatna);

— Floripari – Zespół Muzyki Dawnej Zamku Królewskiego na Wawelu (1994), kier. art. Aleksander Tomczyk, wykonuje muzykę Renesansu i Baroku na instrumentach historycznych lub ich kopiach (własność prywatna);

— Orkiestra Międzynarodowej Letniej Akademii Muzyki Dawnej (1995), kier. art. Simon Standage, Agata Sapiecha (gościnnie artyści, pedagodzy, leaderzy czołowych zespołów i orkiestr europejskich i światowych, m.in. Collegium Musicum 90), w archiwum Polskiego Radia oraz TVP znajduje się znacząca liczba nagrań koncertów i specjalnych programów – dokumentacji działalności zespołów i orkiestry;

— Orkiestra Złotego Wieku (1996), kier. art. Jacek Urbaniak – wykonuje muzykę instrumentalno-wokalną, zwłaszcza tańce polskie XVI–XVII w., bierze udział w projektach kulturalnych Warszawy – Dzień Adama Jarzębskiego, Muzyka Dawnej Warszawy;

— La Tempesta (1998), kier. art. Jakub Burzyński – chór, później także zespół instrumentalny powoływany do konkretnych projektów, wykonuje muzykę od Renesansu do Romantyzmu, najczęściej barokową włoską i niemiecką;

— Kapela Dworska Consortium Sedinum (1999), kier. art. Urszula Stawicka – jedyna profesjonalna formacja muzyki dawnej na Pomorzu Zachodnim, jej celem jest powrót do tradycji muzycznych dawnego Szczecina;

— Kazimierz Gruszczyński i Maria Sarap – duet basowych viol da gamba (1999), gra na kopiach instrumentów historycznych, daje koncerty we wnętrzach historycznych, wykonuje muzykę barokową;

— Ars Cantus (2000), dyr. art. Tomasz Dobrzański – zespół wokalno-instrumentalny, wykonuje muzykę od Średniowiecza do wczesnego Baroku (w instrumentarium – własność prywatna – instrumenty budowane przez Tomasza Dobrzańskiego);

— Kapela Jasnogórska (2000), projektem kieruje O.Nikodem Kilnar – zespoły i orkiestra kontynuują działalność muzyczną na Jasnej Górze okresu Baroku i Klasycyzmu;
— Schola Gregoriana Silesiensis (2000), kantor Robert Pożarski – zespół prowadzi działalność liturgiczno-koncertową związaną z odkrywaniem najstarszych źródeł muzyki kościelnej, szczególnie z terenu Dolnego Śląska;
— Accademia dell'Arcadia (2001), kier. art. Michał Grześkowiak, Piotr Podlipniak, Maciej Prochaska – orkiestra barokowa, w repertuarze muzyka polska XVII–XVIII w., ze szczególnym uwzględnieniem muzyki dworów i klasztorów wielkopolskich (instrumenty historyczne, własność prywatna);
— Subtilior Ensemble (2003), kier. art. Piotr Zawistowski – zespół wokalny, wykonuje głównie muzykę renesansową;
— Sabionetta (2003), kier. art. Agnieszka Obst – zespół wokalno-instrumentalny, wykonuje muzykę średniowieczną i renesansową (instrumenty historyczne – własność prywatna);
— Narol Baroque (2004), kier. art. Władysław Kłosiewicz – międzynarodowy zespół występujący w projektach Akademii Narolskiej, skład ma charakter otwarty i jest zależny od repertuaru, który obejmuje zarówno małe formy kameralne, jak i concerti grossi i duże formy oratoryjne (instrumenty z epoki Baroku lub ich kopie);
— Umbarculum (2004), kier. art. Olga Maracewicz, Marek Nahajowski – zespół wykonuje kameralną muzykę barokową;
— Da Gamba Ensemble (2005) – Karolina Koślacz, Paweł Zalewski (instrumenty historyczne – własność prywatna);
— Gregorianum (2005), kier. art. Berenika Jozajits – kameralny męski zespół wokalny, w repertuarze europejska muzyka renesansowa;
— Nova Casa (2005), dyr. art. Maria Papuzińska-Uss – zespół wykonuje muzykę Baroku i Klasycyzmu (instrumenty historyczne – własność prywatna);
— Mosaic (2006), dyr. art. Jolanta Kossakowska – zespół funkcjonuje na pograniczu muzyki dawnej i tradycyjnej, w repertuarze autorskie aranżacje utworów z różnych tradycji i czasów, archaiczne motywy z tradycji polskiej, muzycy grają na zrekonstruowanych instrumentach dawnych oraz instrumentach tradycyjnych (własność prywatna);
— Il Tempo (2008/2009), kier. art. Piotr Maculewicz – chór kameralny, zespół działający odrębnie i współpracujący z zespołem i orkiestrą Il Tempo;
— Silva Rerum (2009), kier. art. Maja Mirocha, Małgorzata Skotnicka – zespół wykonuje muzykę barokową i klasyczną, pracuje także nad poszerzaniem

repertuaru o kompozycje współczesne przeznaczone na instrumenty historyczne, w tym utwory pisane specjalnie na zamówienie zespołu (instrumenty historyczne – własność prywatna);

— La Passioni dell'Anima (2009/2010), kier. art. Maciej Łukaszuk, Jakub Dmeński – skład zespołu to dwoje skrzypiec, wiolonczela, teorba, klawesyn; w repertuarze muzyka włoska, francuska, niemiecka XVII, XVIII w. (instrumenty historyczne – własność prywatna).

— — —

W tym miejscu warto wspomnieć, że wielu artystów działa w różnych zespołach powoływanych do konkretnych projektów. Zbigniew Pilch funkcjonuje jako koncertmistrz Wrocławskiej Orkiestry Barokowej i Krakowskiego Tria Barokowego. Marek Niewiedział i Jarosław Thiel działają na podobnych zasadach (np. kwartet obojowy Marka Niewiedziała lub Kwartet Rhetorique w Poznaniu, dyr. Jarosław Thiel).

— — —

— — —

Zespoły muzyki dawnej, które działały w przeszłości:

— Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses, kier. art. Kazimierz Piwkowski (Warszawa, 1964);

— Collegium Musicorum Posnaniensium, kier. art. Włodzimierz Kamiński (Poznań, 1968);

— Krakowski Consort Gambowy (Kraków, 1973);

— Zespół Kameralny „Cantus Firmus" (Warszawa, 1988), dyr. art. Włodzimierz Sołtysik;

— Lege Artis (Warszawa), dyr. art. Grzegorz Tomaszewicz, Paweł Iwaszkiewicz;

— Consortium Iagellonicum (Kraków), dyr. art. Paweł Osuchowski;

— zespół wokalny Cantus (Warszawa), dyr. Honorata Gustyn;

— Polskie Trio Barytonowe: Kazimierz Gruszczyński – baryton, Violetta Płużek – altówka barokowa, Maria Sarap – wiolonczela barokowa (2000).

— — —

— — —

Orkiestry działające przy uczelniach:

— Akademicka Orkiestra Barokowa AM w Katowicach (od 2008), kier. art. Marek Toporowski;

— Międzyuczelniana Orkiestra Barokowa UMFC (od 2003), kier. art. Agata Sapiecha.

— — —

Zespoły młodzieżowe poza szkolnictwem muzycznym – około 40 zespołów zarejestrowanych w Kaliskim Stowarzyszeniu Edukacji Kulturalnej Dzieci i Młodzieży „Schola Cantorum", m.in.:

— Capella all'Antico (Elbląg), dyr. Ryszard Skotnicki;
— Capella all'Antico (Zamość), dyr. art. Krzysztof Obst;
— Carmen Alacre (Dobroszyce), dyr. art. Małgorzata Szymańska;
— Juvenales Anime i Antiquo More (Międzyrzecz), dyr. art. Katarzyna Chmielewska i Grażyna Łochowicz;
— Preambulum (Gorzów Wielkopolski), dyr. art. Marcjanna Wiśniewska;
— Pressus (Zielona Góra), dyr. art. Wojciech Blecharz, Krzysztof Pabiś;
— Semibrevis (Kalisz), dyr. art. Grażyna Dziedziak;
— Voci Unite (Łomża), dyr. art. Katarzyna Szmitko.

Muzyka dawna na antenie Programu 2 Polskiego Radia

Ruch wykonawstwa historycznie poinformowanego (*historically informed performance*) rodził się jako alternatywa i kontrpropozycja wobec ówczesnego życia muzycznego. Zainteresowanie tzw. muzyką dawną (sięganie po zapominane utwory, jak też poszukiwanie sposobów właściwej interpretacji muzyki wykonywanej dotychczas w kontekście praktyk filharmonicznych lat 60. i 70.) jawiło się jako awangardowe i inspirujące – otwierało nowe perspektywy słuchania i myślenia o muzyce.

Ważną sceną wykonywania tego repertuaru i trybuną dla związanej z tym refleksji były od samego początku studia i anteny europejskich radiofonii publicznych. W Polskim Radiu pierwsze stałe cykle audycji poświęcone muzyce dawnej to połowa lat 70. Ewa Obniska przedstawiała niedostępne wówczas szerokiej publiczności nagrania zagranicznych zespołów, omawiając utwory w szerokim kontekście historycznym i kulturowym, skupiając się również na tłumaczeniu problematyki związanej z tym rodzajem wykonawstwa. Wiktor Aleksander Brégy prezentował pierwsze w dziejach fonografii rejestracje barokowych oper.

Po powrocie autorów do Polskiego Radia w 1991 roku (przerwa związana ze stanem wojennym) i przywróceniem Programowi 2 koncepcji radia autorskiego

Ewa Obniska stworzyła Redakcję Muzyki Dawnej, wprowadzając do oferty programu pozycje poświęcone temu repertuarowi. W latach 90. były to stałe wieczorne audycje przedstawiające nowe nagrania światowe i już wówczas także polskie, audycje problemowe prowadzone przez zapraszanych do studia wykonawców (Agata Sapiecha, Marek Toporowski, Marcin Bornus-Szczyciński, Jacek Urbaniak, Barbara Świderska, Tomasz Dobrzański) związane z zagadnieniami praktycznymi. Od 1991 roku oferta pasma koncertowego (wówczas „Wieczór w Filharmonii") poszerzona została o jedno cotygodniowe wydarzenie udostępnione w ramach współpracy w Europejskiej Unii Radiowej (odtworzenie lub transmisja). Nowatorskim pomysłem antenowym było przedstawianie muzyki dawnej w połączeniu z muzyką współczesną w stałych dwugodzinnych audycjach „Awangardowa muzyka dawna i nowa" (program Joanny Grotkowskiej i Magdaleny Łoś-Komarnickiej).

— — —

Muzyka dawna stanowiła także ważny temat specjalistycznych cyklów poświęconych historii muzyki, przygotowywanych przez grono muzykologów (np. „Dzieje muzyki w dźwięku", „Duch polifonii średniowiecza", „Drogi do Bacha" Bohdana Pocieja). Program 2 proponował transmisje koncertów związanych z tematami kolejnych Dni Specjalnych Euroradia, przedstawiając europejskim słuchaczom muzykę staropolską w kontekście ówczesnej twórczości światowej, wykonywaną zawsze przez polskich artystów. Polską inicjatywą było stworzenie programu łączącego dawną i współczesną muzykę sakralną nawiązującego w twórczy sposób do cyklu *Ordinarium missae* – „Metamsza", transmisja w sezonie koncertowym Euroradia.

— — —

Ważną częścią działalności Polskiego Radia w latach 90. była realizacja archiwalnych nagrań radiowych poświęconych muzyce staropolskiej, w większości dotąd niewykonywanej bądź nienagrywanej w sposób zgodny z założeniami wykonawstwa historycznie poinformowanego:
– kompozycje Mikołaja z Radomia, Piotra z Grudziądza, utwory z dawnych polskich tabulatur, *Psałterz* Mikołaja Gomółki, rękopis Jana z Jasiennej, *Rondeaux* Adama de la Halle, *Cantigas de Santa Maria*, muzyka współczesna na instrumenty dawne – zespół Ars Nova pod kierunkiem Jacka Urbaniaka;
– msze staropolskie Marcina Leopolity, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, Bartłomieja Pękiela – zespół Il Canto pod kierunkiem Michała Straszewskiego;
– utwory Wacława z Szamotuł, Cypriana Bazylika, Mikołaja Zieleńskiego, Marcina Mielczewskiego, polska monodia sakralna – Bornus Consort pod

kierunkiem artystycznym Marcina Bornus-Szczycińskiego;
– twórczość Adama Jarzębskiego, Marcina Mielczewskiego, Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego, Kaspara Foerstera – Il Tempo pod kierunkiem Agaty Sapiechy;
– kompozycje Mikołaja Zieleńskiego, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, Bartłomieja Pękiela – Concerto Polacco i chór Sine Nomine pod kierunkiem Marka Toporowskiego oraz Camerata Silesia pod kierunkiem Anny Szostak.
W wielu nagraniach muzyki polskiej wzięli udział także wybitni artyści zagraniczni, m.in.: Emma Kirkby – sopran, Simon Standage – skrzypce, Kai Wessel – kontratenor, zespół Pro Cantione Antiqua, Lucy van Dael – skrzypce i zaproszeni przez nią muzycy holenderscy.

W tym czasie w studiach radiowych zrealizowano nagrania repertuaru europejskiego w znakomitych interpretacjach polskich wykonawców, m.in. Władysława Kłosiewicza – klawesyn, Lilianny Stawarz – klawesyn, Olgi Pasiecznik – sopran. W Studiu Koncertowym Polskiego Radia występowali najwybitniejsi artyści i zespoły światowej sceny muzyki dawnej, m.in.: The Tallis Scholars, The Hilliard Ensemble, The Sixteen, Gabrieli Consort & Players, Ensemble Gilles Binchois, Discantus, Alla Francesca, Marc Minkowski, Collegium Vocale Gent, La Petite Bande, Sonatori de la Gioiosa Marca, Midori Seiler, Amandine Beyer. Długoletnią tradycją jest współpraca Programu 2 z festiwalami muzyki dawnej, takimi jak: Festiwal „Pieśń naszych korzeni” w Jarosławiu, Międzynarodowa Letnia Akademia Muzyki Dawnej w Wilanowie, Festiwal Muzyki Dawnej na Zamku Królewskim w Warszawie, „Muzyka dawna – persona grata”, „Muzyka w Raju” w Paradyżu, Misteria Paschalia w Krakowie (transmisje i rejestracje oferowane także Europejskiej Unii Radiowej).

Obecnie, oprócz stałej oferty koncertowej w audycjach „Filharmonia Dwójki”, „Dawno, niedawno” Magdaleny Łoś-Komarnickiej i „Musica Humana” Ewy Obniskiej muzyka dawna przedstawiana jest także w specjalnych cyklach, jak np. „Haendel, pierwszy Europejczyk” w jubileuszowym roku kompozytora (cykl tworzony przez zespół autorów przez cały rok). Muzyka dawna prezentowana jest też w audycjach Piotra Orawskiego z cyklu „Lekcje muzyki” (zostały wydane również w książce „Lekcje muzyki: Średniowiecze i Renesans”, wyd. KLE, 2009) i innych autorów (m.in. Jacka Hawryluka, Piotra Matwiejczuka, Adama Suprynowicza, Marcina Majchrowskiego).

Muzyka dawna na płytach CD

Repertuar polskiej muzyki dawnej pojawia się w katalogach firm płytowych dosyć nieregularnie i w niewielkim zakresie. Do swoich katalogów włączają te utwory wytwórnie BeArTon, CD Accord, Dux i Musicon. Nie istnieją kolekcje ani antologie polskiej muzyki dawnej – w 400. rocznicę wydania drukiem zbioru *Ofertoriów* i *Komunii* Zieleńskiego nie ma dostępnego kompletu nagrań tego wybitnego kompozytora, uważanego przez wielu muzykologów za największego kompozytora przed Chopinem. Podjęta przez Stanisława Gałońskiego i jego nowy zespół Collegium Zieleński inicjatywa dała efekt w postaci realizacji czterech z siedmiu zaplanowanych płyt dla firmy Dux. Istnieją kolekcje „Musica Claromontana" i „Musica Sacromontana". Wiele nagrań polskiej muzyki dawnej wydanych w przeszłości przez Polskie Nagrania nie doczekało się kompaktowej reedycji. Nagrane w roku 1995 dzieła Adama Jarzębskiego i Henry'ego Purcella – pierwsze wspólne nagrania polskiego zespołu Il Tempo i jednego z najwybitniejszych skrzypków Simone'a Standage'a dokonane dla Polskiego Radia i firmy KOS-Arista, jak również znakomite skarby Kolekcji Wrocławskiej (ze starodruków włoskich utworów XVII-wiecznych) nagrane dla Polskiego Radia w 1997 roku (Il Tempo, Simon Standage i William Carter) dotychczas nie zostały opublikowane na płytach. Jednocześnie polscy muzycy nagrywają dla zachodnich firm fonograficznych. Arte dei Suonatori – wyjątkowo aktywnie działająca orkiestra muzyki dawnej – realizuje wyżej wspomniane nagrania płytowe dla wytwórni Alpha, BIS Records oraz Channel Classics.

Raport powstał we współpracy z Jackiem Urbaniakiem

1. Docelowo – ponieważ obejmuje także działania edukacyjne pogłębiające świadomość wykonawczą, dążące do wykonawstwa na instrumentach historycznych, lecz niewykluczające wykonawców wykorzystujących zdobywaną wiedzę w interpretacji zgodnej stylistycznie na instrumentach współczesnych.
2. Dokumentacyjno-źródłowa seria wydawnicza zainicjowana w 1951 roku przez Józefa M. Chomińskiego, jej pierwszego redaktora naczelnego, w latach 1972–2005 kierowana przez Jerzego Morawskiego. W jej w ramach (od 1964 roku) publikowane są najcenniejsze polskie, związane z Polską lub zachowane w Polsce powstałe do XIX wieku źródła muzyczne i muzyczno-teoretyczne w formie faksymilowej, a utwory muzyczne oraz prace muzyczno-teoretyczne z tego czasu w formie edycji krytyczno-źródłowych.

Krzysztof Komarnicki

MUZYKA KLASYCZNA

W poniższych rozważaniach termin „muzyka klasyczna" wymaga pewnego doprecyzowania i zastrzeżenia, które dla potencjalnych profesjonalnych czytelników okaże się w pewien sposób znaczące. Dla czytelnika niezorientowanego w szeroko pojętej materii muzycznej może być zaś sygnałem wskazującym, że problemy funkcjonowania polskiego życia muzycznego i artystycznej działalności nie powstały wczoraj. Kłopoty z nazewnictwem i definicjami są bowiem wycinkiem spuścizny natury estetyczno-ideowej, świadectwem nieprzywiązywania – niestety – pierwszorzędnej wagi do kultury muzycznej także i dawniej.

„Muzyka klasyczna" rozumiana jest więc w tej części raportu jako synonim pojęcia „muzyka poważna", ukutego w momencie, gdy twórczość „rozrywkowa", „lekka" zaczęła znacznie odstawać poziomem od dorobku kompozytorów tworzących – z grubsza rzecz ujmując – na potrzeby opery i filharmonii. Oczywiście próba zdiagnozowania stanu kultury muzycznej w Polsce nie jest miejscem na prowadzenie dyskusji nad znaczeniem terminów, niemniej jednak wyraźnie należy podkreślić, że na przykład terminologia anglosaska nie rozróżnia muzyki „poważnej" i „rozrywkowej", a jedynie „klasyczną" (niezależnie od czasu powstania) i „pop". W Polsce, śladem muzykologicznych periodyzacji, pojęcie „muzyka klasyczna" ogranicza się do epoki klasycyzmu, czyli kilku dekad rozwoju sztuki dźwięków na przełomie XVIII i XIX stulecia. Innymi słowy – utożsamia klasycyzm z twórczością Haydna, Mozarta i Beethovena oraz im współczesnych. Problem komplikuje się dodatkowo, gdy zawężony zostaje do twórczości kompozytorów polskich – większość szanujących się muzykologów

woli stosować termin „muzyka doby oświecenia” niż „polski klasycyzm”. Wąskie rozumienie klasycyzmu wyłączałoby więc z perspektywy badawczej całą przestrzeń znacznie bardziej wyrazistego artystycznie i kompozytorsko polskiego romantyzmu, czasy modernizmu (okres tzw. Młodej Polski) i pierwszych czterech dekad XX wieku. Cała ta przestrzeń czasowa, wszystkie stworzone wówczas utwory stanowią podstawę repertuaru polskich instytucji muzycznych – filharmonii i teatrów operowych, wypełniają programy festiwali muzycznych i okolicznościowych koncertów, znajdują się w programach koncertowych działających solistów i całej plejady zespołów kameralnych.

Raport o „muzyce klasycznej” jest więc próbą spojrzenia na funkcjonowanie dorobku twórców – ogólnie biorąc – od Kurpińskiego i Elsnera do Karola Szymanowskiego (zm. 1937) albo cezury wyznaczanej wybuchem II wojny światowej. Twórczość do 1939 roku trudno byłoby bowiem, uwzględniając światowe trendy i perspektywę początku drugiej dekady XXI wieku, opatrywać mianem „muzyki współczesnej”. Pozostawienie jej natomiast w pojemnym, choć niekształtnym „worku” z napisem „Wiek XX” nie bardzo pasuje do specyfiki zjawisk artystycznych po roku 1945[–1].

Filharmonie i orkiestry

W Polsce mamy 25 filharmonii, z czego 1 finansowana jest przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 12 utrzymywanych jest z budżetów wojewódzkich, 8 – miejskich, a 4 stanowią instytucje współfinansowane ze środków samorządowych i resortu kultury.

Poza filharmoniami w kraju działają 32 zawodowe orkiestry, w tym trzy zespoły Polskiego Radia (o różnym składzie wykonawczym: NOSPR z siedzibą w Katowicach, Polska Orkiestra Radiowa w Warszawie oraz Orkiestra Kameralna PR „Amadeus” w Poznaniu), jedna orkiestra skoncentrowana wyłącznie na muzyce współczesnej (Orkiestra Muzyki Nowej, Bytom) i 10 orkiestr teatrów operowych (nie licząc tu już Orkiestry Filharmonii i Opery Podlaskiej w Białymstoku). Mamy zatem w Polsce 68 zespołów orkiestrowych.

Zespoły orkiestrowe przetrzymały transformację ustrojową, choć przeżywały kryzys i masowe emigracje muzyków. Trzy orkiestry powstały i zostały rozwiązane w tym czasie, gdy wypełniły szczególne cele, do których zostały powołane (dobrym przykładem jest Polska Orkiestra Festiwalowa Krystiana Zimermana – powołana w 1999 roku na potrzeby jednego szczególnego projektu artystycznego, czyli wykonania w Polsce i na świecie koncertów fortepianowych Fryderyka Chopina). Po 1989 roku upadła tylko jedna filharmonia – w Rybniku. Pod nazwą Filharmonii Rybnickiej została reaktywowana orkiestra o zmiennym składzie, dająca kilka koncertów w sezonie, głównie z okazji świąt i rocznic. Nie jest więc ona filharmonią w sensie instytucjonalnym.

— — —

Orkiestry powstawały i nadal powstają, a tempo tego przyrostu jest niezależne od koniunktury gospodarczej. Spośród 61 zespołów (informacje z bazy POLMIC) 30 powstało przed 1989 rokiem, 17 od początku transformacji ustrojowej do końca XX wieku, 11 w ciągu ostatniej dekady. Ogółem po roku 1989 powstało co najmniej 28 orkiestr, czyli więcej niż jedna rocznie. Borykają się one na ogół z trudnościami lokalowymi, gdyż tylko filharmonie miewają stałe siedziby. W całym niemal kraju – od Katowic, przez Łomżę, Kielce i Zamość, po Gdańsk – trwa budowa lub przynajmniej planowanie nowych sal koncertowych lub też adaptacja starych budynków. Znaczącymi wyjątkami są Warszawa i Kraków. Stolica cierpi na brak dużej sali koncertowej (na 1500–2500 słuchaczy). Budowa siedziby i sali koncertowej dla orkiestry Sinfonia Varsovia znajduje się dopiero w sferze projektów. Największa sala koncertowa w Krakowie, licząca 693 miejsca sala Filharmonii Krakowskiej, stanowi własność Kurii.

— — —

Stan osobowy orkiestr w Polsce jest dość stabilny, liczba etatów orkiestrowych waha się w marginalnym stopniu. Typowa orkiestra filharmoniczna liczy 70–80 muzyków (smyczki 12, 10, 8, 8, 5; drzewo 3, 3, 4, 3; blacha 4, 3, 3 oraz perkusja 3). Część orkiestr nie ma w stałym składzie tuby, tylko nieliczne zatrudniają harfistów i pianistów. Największe składy mają: Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia (118 muzyków), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej w Katowicach (99 muzyków), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej (97 muzyków), Polska Filharmonia Bałtycka (84 muzyków). Podane dane obejmują skład orkiestry symfonicznej. Pełną liczbę pracowników artystycznych w instytucjach, liczbę koncertów, roczną frekwencję i inne dane przedstawia tabela na str. 208–211.

— — —

Według danych GUS przeciętna orkiestra w Polsce dała w ubiegłym roku prawie dwa koncerty dziennie (dokładnie: 1,7), każdy dla ponad 180 słuchaczy[–2], choć przecież tylko Filharmonia Narodowa i Filharmonia Krakowska powtarzają swoje koncerty abonamentowe (piątek i sobota). W istocie te dane GUS mocno zacierają obraz, gdyż wliczone są w to koncerty szkolne, realizowane przez zespoły kameralne wyłonione z orkiestry symfonicznej, których można zorganizować kilka dziennie. Tego rodzaju działalność prowadzą wszystkie filharmonie i wiele orkiestr pozafilharmonicznych.

Zestawienie bardziej szczegółowych informacji o działalności muzycznych instytucji koncertowych przedstawia tabela na następnych stronach. Prezentowane dane nie są kompletne – zostały zebrane tylko od instytucji, które odpowiedziały na ankietę Instytutu Muzyki i Tańca – wydawcy niniejszego raportu.

Jak wynika z informacji w tabeli (i przypisów do niej), w odpowiedzi na pytanie o liczbę koncertów instytucje podawały często dane obejmujące także koncerty szkolne, audycje w przedszkolach, czy warsztaty. Tylko niektóre określały w liczbach poszczególne rodzaje swej działalności, np. Filharmonia Dolnośląska w Jeleniej Górze (1095 koncertów, w tym 57 koncertów symfonicznych, 66 koncertów kameralnych, 845 audycji muzycznych dla dzieci i młodzieży, 127 warsztatów).

Nazwa instytucji kultury	Status prawny instytucji	Liczba zespołów artystycznych	Liczba pracowników/etatów
1	2	3	4
FILHARMONIE			
Filharmonia Częstochowska	samorządowa miejska	1	102
Filharmonia Dolnośląska, Jelenia Góra	samorządowa wojewódzka	1	94
Filharmonia Łódzka im. A. Rubinsteina	samorządowa wojewódzka	2	203
Filharmonia Kameralna im. W. Lutosławskiego, Łomża	samorządowa wojewódzka	1	23
Filharmonia Koszalińska im. S. Moniuszki	samorządowa miejska	4	76
Filharmonia im. K. Szymanowskiego, Kraków	samorządowa wojewódzka	7	238
Filharmonia im. H. Wieniawskiego, Lublin	samorządowa wojewódzka	1	112
Filharmonia Narodowa	państwowa	3	277
Filharmonia Opolska im. J. Elsnera	samorządowa wojewódzka	[6] 20	136
Filharmonia Podkarpacka im. A. Malawskiego, Rzeszów	samorządowa wojewódzka	2	117
Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki, Białystok	współfinansowanie: samorząd wojewódzki i MKiDN	2	183
Filharmonia Pomorska, Bydgoszcz	współfinansowanie: samorząd wojewódzki i MKiDN	2	123,98 etatu
Filharmonia Poznańska im. T. Szeligowskiego	samorządowa wojewódzka	2	130
Filharmonia Sudecka , Wałbrzych	samorządowa wojewódzka	1	88,25 etatu
Filharmonia Śląska, Katowice	samorządowa wojewódzka	3	224
Filharmonia Świętokrzyska im. O. Kolberga, Kielce	samorządowa wojewódzka	1	99
Filharmonia im. M. Karłowicza, Szczecin	samorządowa miejska	1	102
Filharmonia im. W. Lutosławskiego, Wrocław	współfinans.: sam. wojewódzki, MKiDN i miasto Wrocław	5	206
Polska Filharmonia Bałtycka im. F. Chopina, Gdańsk	samorządowa wojewódzka	1	131
Warmińsko-Mazurska Filharmonia im. F. Nowowiejskiego, Olsztyn	samorządowa wojewódzka	1	84,55 etatu
Filharmonia Zabrzańska	samorządowa miejska	1	74
Filharmonia Zielonogórska im. T. Bairda	współfinansowanie: samorząd wojewódzki i MKiDN	1	92
ORKIESTRY SYMFONICZNE			
Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach	współfinansowanie: samorząd miejski, MKiDN, Polskie Radio	1	143
Orkiestra Akademii Beethovenowskiej	zespół reprezentowany przez Stowarzyszenie im. L. van Beethovena	1	0
Orkiestra „Sinfonia Varsovia”	samorządowa miejska	1	73
Płocka Orkiestra Symfoniczna im.W. Lutosławskiego	samorządowa miejska	1	48
Polska Orkiestra Radiowa	jednostka organ. Polskiego Radia	1	64
Polska Orkiestra „Sinfonia Iuventus”	państwowa	1	88
Toruńska Orkiestra Symfoniczna	samorządowa miejska	1	64

Liczba pracowników/etatów artystycznych	Liczba koncertów/spektakli: w 2010 r.	w siedzibie	za granicą	Festiwale, konkursy, i inne poza działalnością koncertową	Frekwencja we wszystkich koncertach/spektaklach w 2010 r.	Liczba prawykonań lub premier w 2010 r.	Czy orkiestra/opera posiada własną salę koncertową? Jeśli tak – liczba miejsc na widowni
5	6	7	8	9	10	11	12
74	191	56	0	1	44.233	0	nie[1]
70	[2]1095	195	3	2	130.089	0	321+111[3]
148	177	153	4	1	47.167	3	657
17	[4]62	28	2	1	23.828	1	493
60	107	46	0	1	43.310	0	nie
190	429	147	8	0	70.000	0	nie
82	90	58	0	0	27.583	0	534
201	[5]2379	115	0	0	97%	95	1070+380
99	286	125	9	3	81.466	1	496+120
82	[7]803	68	3	1	79.412	7	670+190
149	[8]1045	307	4	1	191.630	18	447+98
91,5 etatu	1121	367	3	1	191.031	b.d.	880+170+150
101	[9]780	69	0	1	135.301[10]	9	nie
65 etatów	52	39	0	1	11.120	0	272
177	[11]841	95	29	6	174.388	4	420[12]
75	687	621	0	1	137.915	0	nie
80	73	65	1	0	23.948	45	nie
174	399	135	3	4	69.933	15	461
87	[13]248	368	25	9	156.660	1	1100+180+200+100
59	1030	177	6	0	150.390	3	330
60	78	35	0	1	29.777	0	194
70	94	66	14	1	32.373	1	400
121	[14]49	23	15	1	18.787[15]	9	nie
0	56	0	8	0	27.000	5	nie
59	[16]161	0	97	4	172.348	4	nie
37	376	41	0	1	62.944	0	nie
60	20	11	1	0	17.600	12	410
77	39	0	12	2	25.620	3	nie
55	765	64	2	3	109.207	2	nie

Nazwa instytucji kultury	Status prawny instytucji	Liczba zespołów artystycznych	Liczba pracowników/etatów
1	2	3	4
INNE ORKIESTRY			
„Aukso” Orkiestra Kameralna Miasta Tychy	samorządowa miejska	1	0
„Capella Cracoviensis”	samorządowa miejska	2	65
Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus”	jednostka organ. Polskiego Radia	1	28
Orkiestra Muzyki Nowej	stowarzyszenie	1	0
„Sinfonietta Cracovia”, Orkiestra St. Królewskiego Miasta Krakowa	samorządowa miejska	1	24,75 etatu
Radomska Orkiestra Kameralna	samorządowa miejska	1	26
Tarnowska Orkiestra Kameralna	stowarzyszenie	1	0
Warszawscy Soliści „Concerto Avenna”	fundacja	1	0
Zespół Muzyki Dawnej „Cappella Gedanensis”	samorządowa miejska	1	32
OPERY			
Opera Krakowska	samorządowa wojewódzka	5	325
Opera Nova, Bydgoszcz	współfinans.: samorząd wojewódzki i MKiDN	4	309
Opera Śląska w Bytomiu	samorządowa wojewódzka	4	296
Opera Wrocławska	współfinans.: samorząd wojewódzki i MKiDN	4	319
Państwowa Opera Bałtycka	samorządowa wojewódzka	3	256
Teatr Wielki w Łodzi	samorządowa wojewódzka	4	469
Teatr Wielki – Opera Narodowa	państwowa	4	1040,48 etat.
Teatr Wielki w Poznaniu	współfinans.: samorząd wojewódzki i MKiDN	4	435
Warszawska Opera Kameralna	samorządowa wojewódzka	7	333
TEATRY MUZYCZNE			
Mazowiecki Teatr Muzyczny im. J. Kiepury	samorządowa wojewódzka	3	21
Teatr Muzyczny „Capitol” we Wrocławiu	samorządowa miejska	3	107
Teatr Muzyczny w Lublinie	samorządowa wojewódzka	4	184
Teatr Muzyczny „Roma”	samorządowa miejska	2	87

1. tymczasowo, do czasu oddania nowej siedziby
2. w tym: 57 koncertów symfonicznych, 66 koncerty kameralne, 845 audycji muzycznych dla dzieci i młodzieży, 127 warsztatów
3. sala koncertowa i kameralna/analogicznie inne orkiestry
4. oraz 71 audycji muzycznych
5. w tym: 2259 koncerty edukacyjne dla dzieci i młodzieży
6. w tym: orkiestra symfoniczna podzielona na 16 zespołów
7. w tym: 60 koncertów symfonicznych, 35 koncertów kameralnych, 708 edukacyjnych form muzycznych
8. w tym: 64 koncerty w salach koncertowych, 33 filmy, 928 audycji muzycznych, 20 koncertów w mieście i w terenie
9. w tym: 702 koncerty w ramach działalności edukacyjnej (koncerty wyjazdowe w szkołach)
10. w tym: 60.304 podczas koncertów w ramach działalności edukacyjnej
11. w tym: 658 edukacyjnych audycji szkolnych i przedszkolnych
12. aktualnie w rozbudowie

Liczba pracowników/etatów artystycznych	Liczba koncertów/spektakli:			Festiwale, konkursy, i inne poza działalnością koncertową	Frekwencja we wszystkich koncertach/spektaklach w 2010 r.	Liczba prawykonań lub premier w 2010 r.	Czy orkiestra/opera posiada własną salę koncertową? Jeśli tak – liczba miejsc na widowni
	w 2010 r.	w siedzibie	za granicą				
5	6	7	8	9	10	11	12
19	50	10	10	0	25.000	25	400
56	73	14	4	1	53.400	3	70
21	48	[17] 14	13	0	25.000	9	nie
0	7	4	0	2	1.000	14	nie
20 etatów	33	[18] 26	7	0	26.619	1	nie
17	48	41	0	2	21.000	2	597
0	9	9	0	0	2.500	1	nie
0	10	0	0	0	5.000	3	nie
25	90	7	6	2	82.480	2	100
178	161	157	7	0	92%	6	760
178	115	114	0	1	76.969	2	803
154	194	136	5	0	92,4%	2	391 + 176
197	216	209	7	14	75,95%	8	600
148	121	115	0	1	81,99%	5	476
195	96	95	0	0	92.056	[19] 5	1074
339,75 etatów	183	174	7	1	91–99% [20]	11	1828+248+200-300
231	286	246	11	1	79,5%	14	874 + 80
326	112	75	36	2	12.608 [21]	[22] 4	160
0	61	[23] 0	0	1	28.508	6	nie
41	186	185	0	2	83,66%	3	672 + 50
105	123	118	0	0	42.032	2	383
15	371	377	0	0	99,3%	6	947 + 150

13. w tym: 213 koncertów symfonicznych i innych PFB (ogólna liczba wydarzeń w FB - 398)
14. poza działalnością koncertową Orkiestra dokonuje nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia (520 min.)
15. dotyczy koncertów w Katowicach
16. oraz 503 koncerty, wystawy, warsztaty i imprezy zorganizowane przez instytucję Orkiestra Sinfonia Varsovia
17. koncerty zrealizowane w Poznaniu
18. liczba koncertów w kraju
19. w tym 2 prawykonania
20. Sala Moniuszki, Sala Młynarskiego i Sale Redutowe/analogicznie pkt. dotyczący ilości miejsc na widowni
21. bez spektakli za granicą
22. w tym jedno wznowienie operowe
23. 38 spektakli na Bielańskiej Scenie Kameralnej

Repertuary orkiestr

Repertuar orkiestr rzadko obejmuje muzykę barokową, w naszych czasach już zupełnie niemal przyporządkowaną zespołom instrumentów historycznych specjalizujących się w tzw. wykonawstwie historycznie poinformowanym. Wyjątkiem są koncerty Vivaldiego, nadal chętnie grywane przez skrzypków każdej stylistyki, oraz dzieła J.S. Bacha, zarówno koncerty instrumentalne, jak i repertuar oratoryjno-kantatowy. Podstawą repertuaru polskich orkiestr są symfonie i koncerty W.A. Mozarta, dalej idzie muzyka niemiecka: Beethoven, Brahms, Schumann, Schubert i Mendelssohn. Ze względu na popularność gal noworocznych i operetkowych silną pozycją każdej orkiestry jest muzyka Johanna Straussa syna, a także Kálmána, Léhara i Abrahama. Gale operowe wprowadzają do puli Rossiniego, Bizeta, Verdiego, Pucciniego i Wagnera. Stosunkowo popularni są kompozytorzy słowiańscy. Do ulubieńców należą Dvofiak i Czajkowski. W roku Liszta i Mahlera (2011) należy się spodziewać zwiększonego udziału dzieł tych twórców. Szczegóły repertuarów filharmonicznych można zaprezentować na przykładzie najstarszej w Polsce, założonej w 1901 roku Filharmonii Narodowej.

Filharmonia Narodowa prowadzi bardzo szeroką działalność koncertową i ma bogaty repertuar. Zespoły etatowe biorą udział w cyklu „Koncerty symfoniczne i oratoryjne", a w sezonie artystycznym 2009/2010 ofertę programową dopełniały cykle: „Orkiestry świata" (6 koncertów), „Muzyka dawna" (5 koncertów – gościnne występy zespołów muzyki dawnej i koncert kameralny), „Koncerty kameralne", „Czwartkowe spotkania muzyczne", „Niedzielne Spotkania z Ciocią Jadzią" i „Poranki dla małych melomanów". Trzy ostatnie cykle mają wymiar edukacyjny. W roku 2009 przypadało stulecie śmierci dwóch ważnych polskich kompozytorów – Mieczysława Karłowicza i Zygmunta Noskowskiego. Twórczość Karłowicza pojawiła się nie tylko w ofercie dla stołecznych melomanów (6, 7 II – *Muzyka do dramatu „Biała gołąbka"* op. 6, *Koncert skrzypcowy A-dur* op. 8, *Symfonia e-moll „Odrodzenie"* op. 7; 13, 14 III – *Serenada* op. 2), ale także w programie tournée po USA (30 X–22 XI 2008 – *Serenada* op. 2). Twórczość Zygmunta Noskowskiego reprezentowana była rzadko skądinąd wykonywaną *III Symfonią „Od wiosny do wiosny"* (29 XII 2009). *Poemat symfoniczny „Step"* op. 66 znalazł się natomiast w programie koncertu gościnnego – RSO Stuttgart i Rogera Norringtona (8 XI 2009). W pierwszej połowie sezonu 2009/2010 w ofercie programowej Filharmonii Narodowej

pojawiły się dzieła Tadeusza Bairda (*Goethe-Briefe*) i Jana Maklakiewicza (*II Symfonia „Święty Boże"*), Andrzeja Panufnika (*Uwertura tragiczna*, *Sinfonia rustica*). Początek roku 2010 zdominowała natomiast twórczość Fryderyka Chopina, przede wszystkim jego koncerty fortepianowe wykonywane przez wybitnych pianistów (Lang Lang, Lars Vogt, Alexander Lazarev, Rafał Blechacz, Evgeny Kissin, Garrick Ohlsson). Pod hasłem Roku Chopinowskiego w Filharmonii Narodowej sięgnięto także po twórczość Józefa Elsnera (*Uwertura „Leszek Biały"*), Karola Kurpińskiego (*Uwertura do opery „Kalmora"*) oraz utwory Chopina w orkiestracjach Igora Strawińskiego. Wydarzeniami w stu procentach poświęconymi muzyce polskiej były koncerty z udziałem pianisty Jonathana Plowrighta i dyrygenta Martyna Brabbinsa wpisujące się w obchody 150. rocznicy urodzin Ignacego Jana Paderewskiego (5, 6 I 2010). Ich program składał się z *Fantazji polskiej* op. 19 Paderewskiego, *I Koncertu fortepianowego* Henryka Melcera i *II Symfonii c-moll „Charakterystycznej"* op. 15 Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. Muzyka tego ostatniego pojawiła się w omawianym sezonie jeszcze dwukrotnie: *Uwertura do opery „Monbar"* otwierała koncerty prowadzone przez Adriana Leapera (12, 13 III), a *Introdukcja i marsz żałobny na śmierć Fryderyka Chopina* op. 66 zabrzmiała pod dyrekcją Pascala Rophégo (21 i 22 V 2010). Panoramę muzyki polskiej można uzupełnić jeszcze o postać Karola Rathausa i jego *Uwerturę na orkiestrę* op. 22 wykonaną pod dyrekcją Israela Ynona (16 i 17 IV 2010).

— — —

W sezonie 2010/2011 w Filharmonii Narodowej zostały zaprogramowane cztery monograficzne koncerty symfoniczne i oratoryjne z muzyką polską: 17 X z okazji beatyfikacji ks. Jerzego Popiełuszki, zorganizowany w kościele św. Stanisława Kostki na Żoliborzu, 6 XI oraz 10 XI z okazji Święta Niepodległości, a także 10 XII (powtórzenie 11 XII) – z okazji 100. rocznicy urodzin Romana Maciejewskiego. Program październikowego wydarzenia składał się z *Bogurodzicy* Wojciecha Kilara oraz *Te Deum* Krzysztofa Pendereckiego. Pierwszy z listopadowych wieczorów – to koncertowe wykonanie opery *Manru* Ignacego Jana Paderewskiego (nieobecnej w sezonie 2010/2011 w żadnym polskim teatrze operowym!). Podczas koncertu w przededniu Święta Niepodległości wykonane zostały natomiast: *Step* op. 66 Noskowskiego, *Koncert skrzypcowy A-dur* op. 8 Karłowicza, *Fantazja polska* op. 19 Paderewskiego oraz fragmenty baletu *Harnasie* Karola Szymanowskiego. Setna rocznica urodzin Maciejewskiego uczczona została wykonaniem jego monumentalnego *Requiem* (które notabene swoją prapremierę miało w Filharmonii Narodowej w 1960 roku). Z dużą

satysfakcją skonstatować należy, że utwory kompozytorów polskich z powodzeniem łączone są w programach Filharmonii Narodowej z repertuarem światowym. Tak było w przypadku utworów: *Uroczysta msza koronacyjna C-dur* op. 51 Józefa Elsnera (30 IX 2010 – inauguracja sezonu), *Sirocco* Włodzimierza Kotońskiego (26, 27 XI), *Zorze I – Praskie* Jerzego Kornowicza (3, 4 XII), *Lumen* Marty Ptaszyńskiej (17, 18 XII), anonimowa *Symphonia de Nativitate* oraz *Cicha Noc* Macieja Małeckiego (19 XII), *Koncert podwójny* Witolda Lutosławskiego i *II Symfonia* Pawła Mykietyna (18 II – Forum Lutosławskiego), poemat *W głębi morza* op. 26 Grzegorza Fitelberga (18, 19 III 2011), *Koncert na trąbkę* Hanny Kulenty (13, 14 V), *3 dla 13* Mykietyna (20, 21 V), *Uwertura do Zabobonu czyli Krakowiaków i Górali* Karola Kurpińskiego. Warto nadmienić, że Paweł Mykietyn został „kompozytorem sezonu". Utwory kompozytorów polskich pojawiały się także w programach występów gościnnych innych orkiestr w Filharmonii Narodowej: Sinfonii Iuventus (Kurpiński), Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Łódzkiej (Tansman, Bacewicz), SWR Sinfonieorchester Baden-Baden-Freiburg (Szymanowski), Orkiestry Filharmonii Świętokrzyskiej (Lutosławski, Ptaszyńska, Bacewicz).

— — —

W dalszej części tego rozdziału omówione zostaną krótko przykłady trzech typów orkiestr o różnym statusie organizacyjnym, zakresie repertuarowym i odmiennych formach finansowania.

— — —

Szczególne znaczenie w polskim życiu muzycznym zajmuje orkiestra Sinfonia Varsovia, utworzona z Polskiej Orkiestry Kameralnej w 1984 roku. Repertuar orkiestry jest bogaty i obejmuje dzieła od XVIII w. do współczesności. Zespół ma na swym koncie światowe i polskie prawykonania utworów m.in. Johna Adamsa, Krzesimira Dębskiego, Witolda Lutosławskiego, Pawła Mykietyna, Onute Narbutaite, Krzysztofa Pendereckiego, Marty Ptaszyńskiej czy Pawła Szymańskiego. Kalendarz koncertowy orkiestry w roku 2010 wypełniony był działaniami związanymi z obchodami 200. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina – aż 361 spośród 503 projektów poświęconych zostało muzyce wielkiego polskiego kompozytora, a złożyły się na to: koncerty, recitale, płyty, nagrania, transmisje i rejestracje koncertów, warsztaty edukacyjne, prelekcje i wystawy.

— — —

Orkiestra Kameralna „Aukso" utworzona została w 1998 roku przez wybitnego skrzypka i kameralistę, wieloletniego prymariusza i założyciela Kwartetu Śląskiego Marka Mosia, który jest jej dyrygentem i dyrektorem artystycznym,

oraz grupę absolwentów Akademii Muzycznej w Katowicach. Nazwa, jaką wybrał sobie zespół (*aukso* – z greckiego: wzrastanie), nie jest przypadkowa: „będąc wyrazem aspiracji tworzących go muzyków, wyznacza jednocześnie kierunek ich zawodowej drogi, mówi o potrzebie doskonalenia i konsekwencji, o podejmowaniu wyzwań i otwarciu". Dziś Aukso to jeden z najciekawszych europejskich zespołów kameralnych. Koncertuje w kraju i za granicą, m.in. na takich festiwalach jak Wratislavia Cantans, Warszawska Jesień, Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena, „Sacrum – Profanum". Orkiestra współpracowała z artystami tej miary, co Piotr Anderszewski, Rudolf Barshai, Howard Shelley, Andrzej Bauer, Jerzy Maksymiuk, Marc Minkowski, Jacek Kaspszyk, Daniele Alberti, Kaja Danczowska, Agata Szymczewska, Władysław Kłosiewicz, Janusz Olejniczak, Olga Pasiecznik czy The Hilliard Ensemble. Ma na swoim koncie liczne prawykonania, a także nagrania polskiej muzyki współczesnej, m.in. utworów Grażyny Bacewicz, Henryka Mikołaja Góreckiego, Witolda Lutosławskiego, Wojciecha Kilara i Zbigniewa Preisnera. Aukso jest także obecne w strefie pogranicza łączącej klasykę z jazzem i rockiem – koncertowało i nagrywało m.in. z Leszkiem Możdżerem, Tomaszem Stańko, Urszulą Dudziak, Michałem Urbaniakiem, Motion Trio i Voo Voo.

Działalność Polskiej Orkiestry „Sinfonia Iuventus", powołanej przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2007 roku, można postrzegać nie tylko w kategoriach ściśle artystycznych, ale również jako swoistą formę edukacji zawodowej członków orkiestry. W międzywojniu istniały nie tylko klasy solistyczne, ale również orkiestrowe – studenci przygotowywali się nie do kariery solowej, ale właśnie do gry w orkiestrze. Po II wojnie światowej klasy te zniknęły z konserwatoriów. W rezultacie już od dziesięcioleci istnieje problem z naborem do orkiestr, gdyż muzycy nie są należycie przygotowani do czekających ich zadań. Sinfonia Iuventus ma na celu rozwiązanie tego problemu. Muzycy nie tylko grają w orkiestrze na co dzień, lecz także studiują tę gałąź sztuki. Opuszczają orkiestrę, skończywszy 30 lat, jako wartościowi muzycy orkiestrowi o dużym doświadczeniu zawodowym i praktycznej znajomości standardowego repertuaru.

Udział muzyki polskiej w repertuarach

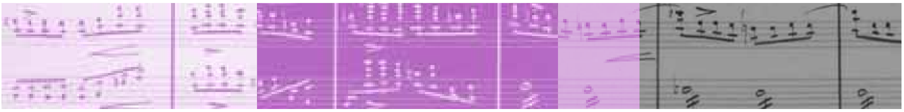
Jeśli pominąć tutaj Chopina, którego 200. rocznica urodzin obchodzona była przez ponad rok, w repertuarach polskich filharmonii dominuje twórczość Mieczysława Karłowicza i Karola Szymanowskiego oraz Grażyny Bacewicz. Dobrze reprezentowane są również utwory: Wojciecha Kilara, Krzysztofa Pendereckiego, Witolda Lutosławskiego i Henryka Mikołaja Góreckiego oraz Krzesimira Dębskiego. Wyjątkowo pojawiają się w programach dzieła Tadeusza Bairda, Joanny Bruzdowicz, Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, Józefa Elsnera, Eugeniusza Knapika, Karola Kurpińskiego, Karola Lipińskiego, Artura Malawskiego, Krzysztofa Meyera, Stanisława Moniuszki, Piotra Mossa, Pawła Mykietyna, Zygmunta Noskowskiego, Romana Palestra, Andrzeja Panufnika, Bolesława Szabelskiego, Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego, Władysława Szpilmana, Aleksandra Tansmana, Henryka Wieniawskiego.

Przedstawienie procentowego udziału muzyki różnych krajów napotyka na liczne trudności. Statystycy często nie są w stanie pokonać pewnych barier, stąd być może wzmiankowana marginalizacja życia muzycznego w zestawieniach statystycznych. Terminologia, na co dzień doskonale służąca muzykom, krytykom, muzykologom i słuchaczom do komunikacji, zawodzi, gdy chodzi o zestawienia liczbowe. Czy muzyka oratoryjna to działalność chóru, czy orkiestry (co ma znaczenie, gdy siły wykonawcze różnych instytucji łączą się w jednym przedsięwzięciu)? Jaką metodę przyjąć przy ujmowaniu procentowym repertuaru? Czy *Preludium e-moll* Chopina wykonane w transkrypcji na smyczki obok ogromnych dzieł Brahmsa i Czajkowskiego to 33-proc. udział muzyki polskiej (wedle liczby wykonanych utworów), czy zaniedbywalnie mały (wedle czasu trwania)? W zależności od przyjętego kryterium otrzymać można diametralnie różne wyniki.

W repertuarach poszczególnych instytucji w 2010 roku udział polskiej muzyki waha się od 26% do 33%.

Szacunkowy udział [w proc.] muzyki polskiej w repertuarze symfonicznym koncertów własnych organizowanych przez filharmonie (pod pojęciem „koncertów własnych" rozumieć należy zarówno występ orkiestry filharmonicznej w jej siedzibie, jak i koncert gościnny innego zespołu w cyklu objętym abonamentem dla stałych słuchaczy):

MUZYKA POLSKA	NIEMIECKA	ROSYJSKA	POZOSTAŁE
28,5%	33,5%	9%	29%



[Badanie własne na podstawie danych zamieszczanych na stronach internetowych filharmonii]

Zwraca uwagę duży udział muzyki niemieckiej. Wyjaśnić należy, że zastosowaliśmy to pojęcie nie we współczesnym sensie geograficznym, ale historyczno-stylistycznym. Muzyka niemiecka zatem jest muzyką tworzoną na obszarze używania języka niemieckiego z wyłączeniem Szwajcarii. Oprócz muzyki tworzonej przez kompozytorów urodzonych na terenie rozmaitych państw niemieckich wliczyliśmy również muzykę dawnych Austro-Węgier z wyłączeniem zdecydowanie narodowej twórczości Dvořáka czy Janáčka. Duży udział mają koncerty noworoczne wypełnione dziełami Straussów, Abrahama, Léhara i innych. Trzeba też pamiętać o tym, że rozwój orkiestry przez co najmniej ostatnie dwa stulecia dokonywał się prawie wyłącznie na obszarze języka niemieckiego i, co za tym idzie, zrąb repertuaru standardowego to właśnie muzyka niemiecka w naszym rozumieniu, jej duży udział w repertuarze jest więc niezbędny – z jednej strony publiczność oczekuje tych wykonań, z drugiej zaś strony to podstawowy materiał, na którym orkiestra doskonali swoje rzemiosło.

Orkiestry siedemdziesięcioosobowe preferują dzieła Mozarta (zwłaszcza koncerty, na drugim miejscu symfonie), natomiast orkiestry większe skłaniają się ku repertuarowi późniejszemu, przeznaczonemu na odpowiednio większy skład. W chwili pisania tego raportu (luty 2011) Rok Mahlera i Rok Liszta wpłynęły na repertuar w sposób niezauważalny.

Dobrym przykładem włączania muzyki polskiej do repertuaru jest Polska Orkiestra Radiowa (POR). W ostatnich latach zdobyła sobie renomę zespołu wykonującego repertuar rzadki, ze szczególnym uwzględnieniem „źle obecnych"

dzieł kompozytorów polskich. Do najbardziej spektakularnych przedsięwzięć na tym polu należały koncertowe wykonania oper *Maria* Romana Statkowskiego (inauguracja sezonu 2008/2009), *Flis* Stanisława Moniuszki (koncert inauguracyjny sezonu 2009/2010) i *Monbar czyli Flibustierowie* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego (inauguracja sezonu 2010/2011). Polska Orkiestra Radiowa wyrasta w ostatnich latach (pod dyrekcją Łukasza Borowicza) na zespół, który świadomie i bodaj najbardziej konsekwentnie prezentuje publiczności muzykę kompozytorów polskich. W latach 2008–2011 w programach koncertów POR (własnych oraz wykonywanych poza siedzibą, także zagranicznych) znalazły się dzieła, z których wiele daleko wybiega poza ramy standardowego repertuaru: Grażyny Bacewicz, Krzysztofa Baculewskiego, Józefa Brzowskiego, Andrzeja Dobrowolskiego, Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, Józefa Elsnera, Henryka Mikołaja Góreckiego, Olgi Hans, Wojciecha Kilara, Mieczysława Karłowicza, Stefana Kisielewskiego, Krzysztofa Knittla, Sławomira Kupczaka, Szymona Laksa, Franciszka Lessla, Witolda Lutosławskiego, Pawła Łukaszewskiego, Romana Maciejewskiego, Tadeusza Majerskiego, Artura Malawskiego, Macieja Małeckiego, Czesława Marka, Emila Młynarskiego, Stanisława Moniuszki, Franciszka Mireckiego, Piotra Mossa, Feliksa Nowowiejskiego, Jana Oleszkowicza, Ignacego Jana Paderewskiego, Romana Palestra, Andrzeja Panufnika, Michała Pawełka, Krzysztofa Pendereckiego, Karola Rathausa, Ludomira Różyckiego, Mariana Sawy, Jarosława Siwińskiego, Michała Spisaka, Zygmunta Stojowskiego, Antoniego Szałowskiego, Władysława Szpilmana, Karola Szymanowskiego, Aleksandra Tansmana, Zbigniewa Turskiego, Henryka Warsa, Józefa Zeidlera, Macieja Zielińskiego.

— — —

Ważną kwestią w programowaniu repertuarów zespołów orkiestrowych jest sprawa kosztów wypożyczeń lub zakupu materiałów orkiestrowych od wydawców krajowych i zagranicznych, jak również konieczność wnoszenia opłat z tytułu tantiem autorskich na rzecz ZAiKS. O ile repertuar XVIII- czy XIX-wieczny pozostaje pod tym względem jeszcze na średnim poziomie kosztowym (jeśli nie wymaga dopiero opracowania) i nie jest konieczne wnoszenie opłat tantiemowych, o tyle twórczość chroniona (do 70 lat od śmierci kompozytora) często jest poza zasięgiem możliwości finansowych instytucji. Z powodów historycznych i ekonomicznych twórczość części kompozytorów polskich była lub jest wydawana przez wydawców zagranicznych (m.in. Panufnik, Paderewski, Penderecki, częściowo Szymański), co znacząco podwyższa koszty wypożyczeń lub kupna nut. Jeszcze do 2007 roku podobna sytuacja miała miejsce z twór-

czością Karola Szymanowskiego, gdyż po nowelizacji polskiego prawa autorskiego (która w 2001 roku wydłużyła okres ochrony z 50 do 70 lat, co jest standardem europejskim) twórczość ta została ponownie objęta ochroną na rzecz pierwotnego wiedeńskiego wydawnictwa Universal Edition, z którym kompozytor podpisał umowę na początku XX wieku. Kuriozalne było także i to, że w tym samym roku, obchodzonym jako Rok Paderewskiego, twórczość tego kompozytora wróciła do oryginalnego niemieckiego wydawnictwa Bote&Bock (ostatnio przejętego przez angielskie wydawnictwo Boosey&Hawkes), co spowodowało podrożenie nut z dnia na dzień. Ze względu na skomplikowane zapisy prawa autorskiego część twórczości obu tych kompozytorów podlega nadal ochronie (np. *Król Roger* Szymanowskiego będzie w katalogu Universalu do 2050 roku ze względu na libretto Iwaszkiewicza!).

— — —

Instytucje muzyczne często skarżą się także na ceny wypożyczeń stosowane przez PWM (od kilkuset złotych do kilku tysięcy za jeden koncert), które nie tylko oferuje nuty z własnego katalogu, ale także pośredniczy w sprowadzaniu nut od wydawnictw zagranicznych. W sytuacji, gdy koncert jest dodatkowo transmitowany przez radio czy telewizję lub nagrywany na płytę, stawki rosną od 50 do 400%. Wydawnictwo tłumaczy się koniecznością wypłat honorariów dla kompozytorów, kosztami opracowania nut oraz promocji, a także często krótkim żywotem współczesnego dzieła wykonywanego tylko raz – podczas prawykonania. Natomiast dyrektorzy orkiestr wskazują też na konieczność wniesienia dodatkowej opłaty na rzecz ZAiKS (w przypadku koncertów wynosi ona 10% łącznych wpływów – nie tylko z biletów), co czyni wykonywanie polskiej muzyki współczesnej relatywnie droższym. Jeśli dodać do tego słabe zainteresowanie filharmonicznej publiczności nową muzyką lub manifestowaną często przez muzyków niechęć do jej wykonywania, nie dziwi, że instytucje muzyczne częściej preferują kolejne wykonanie utworu Mozarta niż Lutosławskiego. A przecież olbrzymia skarbnica polskiej muzyki XX wieku, będąca efektem sukcesu powojennej polskiej szkoły kompozytorskiej, może stanowić podstawę repertuarową każdej orkiestry. Często jednak lepiej wybrać „pewniaki" w postaci utworów Kilara czy Pendereckiego, niż zamówić nowy utwór, choćby u tych właśnie kompozytorów, wiążący się z autorskim honorarium, nie mówiąc o zamówieniu u mniej znanego kompozytora. Choć z drugiej strony zdarza się, że na koncerty sylwestrowe czy z muzyką filmową instytucje potrafią wydać spore pieniądze na nuty i na tantiemy, gdyż mają pewność sukcesu frekwencyjnego na koncercie.

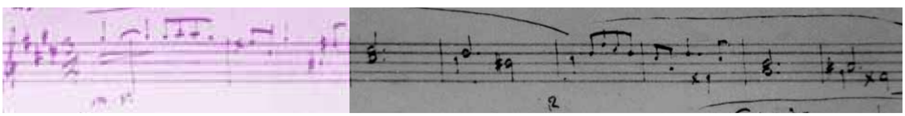
Repertuar wielu filharmonii (i niemal wszystkich zespołów pozafilharmonicznych) uzupełniają występy w repertuarze rozrywkowym. Wiele zespołów specjalizuje się w muzyce lekkiej, inne zaś włączają muzykę rozrywkową do swego repertuaru w sposób naturalny. Na podkreślenie zasługuje coraz częstszy udział orkiestr symfonicznych, zwłaszcza filharmonicznych, w koncertach muzyki rockowej – orkiestry występują z takimi wykonawcami jak Yes, Jon Lord czy Grzegorz Kupczyk (ex-Turbo, obecnie Ceti), a także Perfect czy Lady Pank.

Przy filharmoniach działają również mniejsze zespoły, od orkiestr smyczkowych po grupy kameralne. W zależności od ośrodka zespoły te działają mniej lub bardziej prężnie także poza siedzibą – w lokalnym środowisku (na przykład orkiestra marszowa przy Filharmonii Dolnośląskiej).

Muzyka kameralna obecna jest w filharmoniach w dużym wymiarze. Znaczny odsetek koncertów kameralnych to muzyka dawna wykonywana przez zespoły muzyki dawnej. Dużo jest Vivaldiego, Bacha i Haendla, sporo grywa się Mozarta, Schuberta i Brahmsa, a także Beethovena. Wiele instrumentów funkcjonuje przede wszystkim w składach kameralnych: flet, obój, klarnet, harfa, akordeon, gitara i organy. Programy z udziałem muzyków grających na tych instrumentach przynoszą wiele nazwisk dawnych i nowych kompozytorów wirtuozów, które mało mówią słuchaczom spoza kręgu wielbicieli danego instrumentu. W zeszłorocznych programach muzyki kameralnej zdecydowanie dominuje muzyka polska, a to za sprawą recitali chopinowskich, których było w roku Konkursu Chopinowskiego niezwykle dużo. Poza tym skrzypkowie bardzo chętnie wykonują kompozycje Henryka Wieniawskiego i Grażyny Bacewicz.

Udział muzyki polskiej w filharmonicznych koncertach kameralnych:

MUZYKA POLSKA – 38,5% INNA – 61,5%



[Badanie własne na podstawie danych zamieszczanych na stronach internetowych filharmonii]

Teatry operowe, teatry muzyczne

Oprócz działających w kraju 11 instytucjonalnych teatrów operowych[–3], w panoramie przedsięwzięć odwołujących się do szeroko pojętego funkcjonowania muzyki w kontekście scenicznym należy wymienić 6 teatrów muzycznych (Gdynia, Gliwice, Lublin, Łódź, Warszawa, Wrocław), jeden teatr impresaryjny bez własnej siedziby (Mazowiecki Teatr Muzyczny Operetka im. Jana Kiepury, Warszawa) oraz Krakowską Operę Kameralną, która działa od roku 1991, ale dopiero od 2000 dysponuje stałą siedzibą.

Różna jest ranga, zakres działalności i skala przedsięwzięć artystycznych poszczególnych teatrów operowych. Ich status i profil działalności bezpośrednio wiążą się z tradycją i historią. Historia polskiej opery instytucjonalnej w jej obecnym kształcie to jeszcze jeden skutek powojennej zmiany granic. Jeśli bowiem historycy muzyki nie wyobrażają sobie pejzażu jej dziejów bez uwzględniania takich ośrodków jak Lwów i Wilno, to trudno mówić o dziejach polskiego teatru operowego przed 1945 rokiem w Szczecinie i Wrocławiu. Z drugiej jednak strony, całkowite pomijanie wielowiekowej spuścizny operowej stolicy Dolnego Śląska (pierwsze spektakle w XVII wieku; od 1797 Teatr Królewski we Wrocławiu, w latach 1804–1806 prowadzony przez Karola Marię Webera) byłoby poniekąd krzywdzące. Uwarunkowania polityczno-historyczne są także istotne dla historii Teatru Wielkiego w Poznaniu. Za jego polskie początki uznaje się wystawienie *Halki* Moniuszki w 1919, ale należy pamiętać także o XIX-wiecznej historii trup niemieckich występujących tu w Teatrze Królewskim od 1804 roku.

Większość teatrów operowych swoją działalność prowadzi nieprzerwanie od końca II wojny światowej: Opera Śląska w Bytomiu – od 1945, Państwowa Opera Bałtycka w Gdańsku – od 1949, Opera Krakowska – od 1954 (ale tradycje ponad 200-letnie), Opera na Zamku w Szczecinie, Opera Nova w Bydgoszczy – od 1956. Łódzki Teatr Wielki w swej obecnej siedzibie funkcjonuje od 1967 roku (chociaż pierwszy spektakl wystawiony w Łodzi to Straszny dwór w 1954 w Teatrze Nowym). Szczecin swoje tradycje operowe wiąże z operetką i Teatrem Muzycznym działającymi od 1956 roku. Przekształcono je w Operę i Operetkę w roku 1987, chociaż pierwsze dzieła operowe (Moniuszko i Puccini) wystawiono w 1980 i 1982 roku. O historii opery w Szczecinie można więc mówić dopiero od tego czasu, a ostatnią jak na razie zmianą było przeniesienie zespołów do siedziby w Zamku Książąt Pomorskich – Szczecińska Opera i Operetka stały się

Operą na Zamku. Najświeższym miejscem na mapie Polski z aspiracjami operowymi pozostaje jednak Białystok. W sierpniu 2005 roku w związku z planami otwarcia nowego gmachu – sali operowej i koncertowej (2012) – Filharmonia Białostocka zmieniła swoją nazwę na Opera i Filharmonia Podlaska. Podczas inauguracji sezonu artystycznego 2005/2006 minister kultury i marszałek województwa podlaskiego podpisali umowę o utworzeniu instytucji kultury pod nazwą Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki w Białymstoku.

— — —

Oferta programowa polskich teatrów operowych opiera się przede wszystkim na dziełach kompozytorów europejskich stworzonych od ostatnich dekad XVIII do początku XX wieku. Dolną granicę repertuaru najpopularniejszego nurtu wyznaczają opery Wolfganga Amadeusza Mozarta (najczęściej grywane to *Czarodziejski flet*, *Wesele Figara* i *Don Giovanni*), górną – Giacoma Pucciniego. Praktycznie stale obecne są dzieła Rossiniego, Donizettiego, Verdiego, Bizeta (*Carmen*), Czajkowskiego (*Eugeniusz Oniegin*, *Dama pikowa*). Na tym tle (przynajmniej w sezonie 2010/2011) do rangi rarytasów repertuarowych wyrastają takie opery, jak *Rusałka* Dvořáka (Teatr Wielki w Łodzi), *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, *Borys Godunow* Musorgskiego (Opera Wrocławska), *Werther* Masseneta (Opera Poznańska), *Lakmé* Delibesa, *Jaś i Małgosia* Humperdincka, *La Gioconda* Ponchiellego (Opera Nova w Bydgoszczy) czy *Faust* Gounoda (Opera Krakowska). Jedynie Opera Poznańska w roku 200. rocznicy urodzin Roberta Schumanna (2010) pokusiła się o wystawienie jego jedynej i niezwykle rzadko grywanej opery *Genowefa* (pod zmienionym tytułem – *O Genowefie*), co zasługuje na szczególne podkreślenie.

— — —

Polskie teatry operowe stronią od oper i dramatów muzycznych Ryszarda Wagnera. Wyjątkiem jest Opera Wrocławska – jedyna, która podjęła w ostatnich latach ambitny trud wystawienia Tetralogii, a w roku 2011 wystawiła *Parsifala* w premierowej inscenizacji. Ciągle dość rzadko goszczą w polskich repertuarach także dzieła Ryszarda Straussa (w sezonie 2010/2011 były to *Elektra* w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, *Kobieta bez cienia* we Wrocławiu, *Ariadna na Naxos* i *Salome* w Operze Bałtyckiej). Poza największymi ośrodkami (Warszawa, Wrocław, Poznań) bardzo trudno znaleźć także dzieła z XX wieku, a opery twórców żyjących pojawiają się tylko w Warszawie i Wrocławiu. Ofertę programową w zakresie lżejszych gatunków teatralnych wypełniają takie tytuły z żelaznego repertuaru, jak *Księżniczka czardasza* i *Hrabina Marica* Kálmána,

Zemsta nietoperza oraz *Baron cygański* Straussa, pojawiają się również musicale (np. *My Fair Lady* – Opera Nova).

W perspektywie oferty programowej teatrów operowych najbardziej palącym problemem wydaje się nieobecność twórczości kompozytorów polskich. Na co dzień ta część repertuaru to zaledwie dwa „dyżurne" dzieła Stanisława Moniuszki – *Halka* oraz *Straszny dwór* – oraz znacznie rzadziej pojawiający się *Król Roger* Karola Szymanowskiego. W bieżącym sezonie ta najważniejsza polska opera XX wieku grana była jedynie we Wrocławiu i Warszawie (nowa produkcja – premiera 1 lipca 2011). Najciekawszą pod tym względem ofertę proponuje kierowana przez Ewę Michnik Opera Wrocławska, jedyna, która obok *Króla Rogera* ma w swym repertuarze także operę *Hagith* Szymanowskiego oraz kilka ważnych nowych dzieł twórców współczesnych [patrz niżej – akapit dot. Opery Wrocławskiej]. Warto w tym kontekście wspomnieć o operze Marty Ptaszyńskiej *Kochankowe z klasztoru Valldemosa* (prapremiera 18 grudnia 2010) napisanej na zamówienie Teatru Wielkiego w Łodzi w Roku Chopinowskim czy o rekonstrukcji dwuaktowej *Komedii o niemej żonie* Tadeusza Kasserna (Poznań, premiera 5 kwietnia 2011). Instrumentacji zachowanej tylko w wyciągu fortepianowym muzyki Kasserna podjął się Krzysztof Słowiński. To nieliczne przykłady prób wykraczania poza standardy repertuarowe w sezonie 2010/2011. Wydaje się, że podstawowymi barierami w prezentacji polskiego repertuaru operowego są koszty opłat za prawa autorskie do dzieł twórców chronionych i brak nowych wydań partytur oraz materiałów wykonawczych w przypadku muzyki polskiej z końca XVIII i XIX wieku. Na miano hańby narodowej zakrawa, że operę narodową, jaką jest *Straszny dwór*, wykonuje się ciągle z XIX-wiecznej partytury, bo dorobek Stanisława Moniuszki do dziś nie doczekał się zbiorczego, krytycznego wydania! Poniżej opisane zostały propozycje programowe Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, najstarszej i najbardziej prestiżowej polskiej sceny operowej, oraz Opery Wrocławskiej – działającej dynamicznie, w której repertuarze eksponowane miejsce zajmują dzieła muzyki polskiej, w tym zamówienia kompozytorskie.

Teatr Wielki – Opera Narodowa

Bezsprzecznie jest to największa, najstarsza i najważniejsza scena operowa w Polsce, która swoje dzieje wywodzi od roku 1628 (wizyta pierwszej włoskiej trupy operowej na dworze Władysława IV Wazy). To tutaj w roku 1778 odbyła się premiera *Nędzy uszczęśliwionej* Macieja Kamieńskiego uznawanej za pierwszą

polską operę. Opera Narodowa działała w kilku miejscach – w siedzibie obecnej przy placu Teatralnym funkcjonuje (z przerwą w latach 1939–1945) od prawie 180 lat. Opera Narodowa kultywuje w Teatrze Wielkim swoje tradycje, wystawiając dzieła kompozytorów polskich od Karola Kurpińskiego, poprzez Stanisława Moniuszkę, aż po Krzysztofa Pendereckiego i twórców najmłodszych generacji. Klasykę światową reprezentowały w repertuarze Opery Narodowej najcenniejsze dzieła takich kompozytorów, jak: Ludwig van Beethoven, Vincenzo Bellini, Alban Berg, Georges Bizet, Aleksander Borodin, Piotr Czajkowski, Gaetano Donizetti, Charles François Gounod, Jules Massenet, Wolfgang Amadeus Mozart, Jacques Offenbach, Sergiusz Prokofiew, Giacomo Puccini, Gioacchino Rossini, Ryszard Strauss, Dymitr Szostakowicz, Giuseppe Verdi i Ryszard Wagner (w tym także *Pierścień Nibelunga*).

— — —

W sezonie artystycznym 2010/2011 na afiszu obydwu scen warszawskiego Teatru Wielkiego znalazło się 16 dzieł literatury światowej: od Mozarta (*W krainie czarodziejskiego fletu* – przedstawienie dla dzieci, *Wesele Figara* – premiera 10 XII), Berlioza (*Trojanie* – spektakl zagrany tylko dwukrotnie: 11 i 16 I), Verdiego (*Nabucco*, *Rigoletto*, *Traviata*), Bizeta (*Carmen*), Czajkowskiego (*Oniegin*), R. Straussa (*Elektra*), Pucciniego (*Turandot* – premiera 17 IV, Madama Butterfly), Janáčka (*Katia Kabanova*) po Rihma (*Jakob Lenz*), Xenakisa (*Oresteia*), Hosokawę (*Matsukaze*) i Glassa (*Zagłada domu Usherów*). Twórczość operową kompozytorów polskich reprezentowały na stołecznej scenie dzieła Stanisława Moniuszki (*Straszny dwór* – 3 spektakle: 23 i 25 II, 1 III), Karola Szymanowskiego (*Król Roger* – premiera 1 VII oraz 3 i 5 VII) oraz trzy opery kameralne prezentowane w cyklu „Terytoria": Agaty Zubel (opera/balet *Between* i *Oresteia* – spektakl w Teatrze Narodowym) i Aleksandra Nowaka (*Sudden Rain)*. Oddzielnym wydarzeniem było wystawienie *Pasażerki* Mieczysława Weinberga. Muzyka polska stanowiła więc w omawianym sezonie około 23% repertuaru. Niepokój może budzić jednak, że polska „klasyka" opery to w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej zaledwie *Straszny dwór* Moniuszki oraz *Król Roger* Karola Szymanowskiego, grane na dodatek sporadycznie.

— — —

Warto tu wspomnieć o poprzednich sezonach w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej i takich wydarzeniach, jak premiery oper Roxany Panufnik (*The Music Programme* w reż. Krzysztofa Warlikowskiego, 2000) i Pawła Mykietyna (*Ignorant i szaleniec* według Thomasa Bernharda, w reż. Krzysztofa

Warlikowskiego, 2001) oraz współpraca z Warszawską Jesienią i wynikające z niej premierowe wystawienia oper Elżbiety Sikory (*Wyrywacz serc*, w reżyserskim debiucie na scenie operowej Mariusza Trelińskiego, 1995) i Martjina Paddinga (*Wytatuowane języki*, reż. Krzysztof Warlikowski, 2002). W marcu 2011 partyturę swej opery *Moby Dick*, pisanej na zamówienie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, oddał Eugeniusz Knapik, wciąż jednak na wystawienie czeka złożona w grudniu 2005 opera Pawła Szymańskiego.

— — —

Opera Wrocławska

Opera Wrocławska, obchodząca w 2010 roku jubileusz 65-lecia swojego istnienia, prowadzi bardzo intensywną działalność, w sezonie 2010/2011 dała od 11 do 27 przedstawień miesięcznie, łącznie 171 przedstawień. Są to opery i balety należące do światowego standardu repertuarowego, specjalny cykl oper dla dzieci oraz oczywiście muzyka polska, która stanowi 29% repertuaru. Jeśli jednak wziąć pod uwagę liczbę przedstawień, muzyka polska stanowi jedynie 13,5% repertuaru Opery Wrocławskiej (23 przedstawienia w bieżącym sezonie). Wśród dzieł repertuaru standardowego publiczność wrocławska ma możliwość usłyszeć reprezentatywny wybór dzieł Mozarta (*Così fan tutte*, *Czarodziejski flet*, *Don Giovanni*, *Wesele Figara*) i Verdiego (*Falstaff*, *Joanna d'Arc*, *La Traviata*, *Nabucco*, *Rigoletto*). Ponadto Opera Wrocławska prezentuje najwartościowsze dzieła Bizeta (*Carmen*), Donizettiego (*Napój miłosny*), Musorgskiego (*Borys Godunow*), Offenbacha (*Opowieści Hoffmanna*), Pucciniego (*Cyganeria*), Rossiniego (*Cyrulik sewilski*), Johanna Straussa (*Zemsta nietoperza*), Ryszarda Straussa (*Kobieta bez cienia*), Wagnera (*Parsifal*). Uwagę zwracają również dzieła rzadko grywane, takie jak *Legendy o Maryi* Bohuslava Martinu czy repertuarowa ciekawostka, jaką jest *Chopin* Giacomo Oreficego. Opery polskie reprezentowane są przez dzieła twórców współczesnych oraz naszych narodowych mistrzów tego gatunku. We Wrocławiu można zatem zobaczyć przedstawienia dzieł Stanisława Moniuszki (*Straszny dwór* oraz *Halka*) i Karola Szymanowskiego (*Hagith* oraz *Król Roger*). Ofertę repertuarową uzupełniają dzieła Tomasza Praszczałka (*Esther*), Hanny Kulenty (*Matka czarnoskrzydłych snów*), Krzysztofa Pendereckiego (*Raj utracony*), Eugeniusza Knapika (*La libertà chiama la libertà*) oraz Cezarego Duchnowskiego (*Ogród Marty*). Balety polskie reprezentowane są przez *Figle szatana* Rafała Augustyna, Stanisława Moniuszki i Adama Münchheimera (kompozycja zbiorowa) oraz *Rękopis znaleziony w Saragossie* Rafała Augustyna.

— — —

Festiwale operowe

Sezonową działalność teatrów operowych w kraju dopełnia kilka bardzo ważnych festiwali.

Bydgoski Festiwal Operowy

Organizowany corocznie od 1994 roku, jest największym w Polsce przeglądem najciekawszych dokonań teatrów muzycznych krajowych i zagranicznych. Festiwal powstał z inicjatywy dyrektora Opery Nova Macieja Figasa. Bydgoski festiwal odbywa się w jednym z najnowocześniej wyposażonych polskich teatrów muzycznych i na drugiej co do wielkości scenie. Festiwal trwa dwa tygodnie – to czas spotkań twórców, ludzi kultury z entuzjastami różnorodnych gatunków muzycznych: opery, operetki, musicalu, baletu (dotychczasowe edycje festiwalowe zgromadziły ponad 80 tysięcy widzów). Festiwalowa publiczność podziwiała już prezentacje tak renomowanych ansambli tanecznych, jak Akademicki Teatr Baletu Askolda Makarowa z St. Petersburga, belgijski Królewski Balet Flandryjski, Hubbard Street Dance Chicago, hiszpański Ballet Cristina Hoyos, szwedzki Cullbergballet, francuski Ballet du Capitole z Tuluzy, oraz zagranicznych zespołów operowych, jak: Moskiewska Opera Kameralna, Ukraińska Opera Narodowa z Kijowa, Lwowski Teatr Opery i Baletu, Łotewska Opera Narodowa, Sofijska Opera Narodowa, czy rodzime teatry operowe z Warszawy, Łodzi, Poznania, Krakowa, Gdańska, Wrocławia. Festiwalowi towarzyszył kilkakrotnie odbywający się w sali kameralnej przegląd spektakli operowych na DVD zarejestrowanych na najlepszych scenach operowych świata. Tradycją festiwalu jest, iż pierwszy ze spektakli to premiera w wykonaniu gospodarza – Opery Nova. Od 2008 roku na festiwalu przedstawiane są również opery kameralne – artystyczne propozycje studentów polskich akademii muzycznych.

Festiwal Hoffmannowski w Poznaniu

Głównym celem powołanego do życia w roku 2001 Festiwalu Hoffmannowskiego była pełna prezentacja postaci Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, jednego z najważniejszych twórców niemieckiego romantyzmu, który działał także w Poznaniu i Warszawie. Twórcom festiwalu towarzyszyła również idea szukania pozytywnych wartości w kontaktach wybitnych artystów niemieckich i polskich, w przeszłości współdziałających ze sobą. W latach 2001–2006 wystawione zostały m.in. dzieła Moniuszki (*Halka*), Wagnera (*Parsifal*, *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer*), Offenbacha (*Opowieści Hoffmanna*),

Bogusławskiego (*Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale*), Beethovena (*Fidelio*), Webera (*Wolny strzelec*), Rameau (*Les Indes galantes*), A. Radziwiłła (*Faust*, premiera w 2003 roku), Różyckiego (*Pan Twardowski*), Pendereckiego (*Diabły z Loudun*) oraz Hoffmanna (*Undine*, premiera w 2004 roku), a także baletowe, m.in. *Kronika zapowiedzianej śmierci* Messiaena (premiera w 2003 roku). Festiwalowi towarzyszą warsztaty operowe, wykłady i konfrontacje wokalne młodych śpiewaków polskich i niemieckich. Podczas drugiej edycji w 2002 roku odbyło się także sympozjum zorganizowane w setną rocznicę urodzin prof. dr. Zygmunta Latoszewskiego, muzykologa, dyrygenta i dyrektora.

— — —

Poznańskie Dni Verdiego

Festiwal organizowany przez Teatr Wielki w Poznaniu obchodził w roku 2010 swoje 10-lecie. Jubileuszowa edycja obfitowała w spektakle z udziałem gwiazd światowych scen operowych. W programie znalazły się m.in. *Rigoletto* (z Andrzejem Dobberem w roli tytułowej) oraz *Trubadur* w wersji koncertowej z Ewą Podleś w roli Azuceny. Ponadto zespół poznańskiego Teatru Wielkiego zaprezentował dzieła Giuseppe Verdiego. które zdobyły duże uznanie krytyki i publiczności – opery *Ernani*, *Stiffelio* i *Makbet*. Wśród gościnnych prezentacji znalazły się: *Falstaff* (Opera Wrocławska) oraz inaugurująca Festiwal *Giovanna d'Arco* w wykonaniu koncertowym Filharmonii Poznańskiej, z udziałem między innymi Wioletty Chodowicz i Artura Rucińskiego.

— — —

Festiwal Mozartowski w Warszawie

Po raz pierwszy został zorganizowany w 1991 roku przez Warszawską Operę Kameralną w ramach Roku Mozartowskiego. Pomysłodawcą był dyrektor opery Stefan Sutkowski. Wraz z reżyserem Ryszardem Perytem opracował plan wystawienia wszystkich dzieł scenicznych Mozarta. Podczas pierwszego Festiwalu Mozartowskiego wystawiono wszystkie 24 dzieła sceniczne kompozytora, a dopełniły je koncerty z repertuarem oratoryjno-kantatowym oraz prezentacja kompletu koncertów fortepianowych Mozarta. Sukces skłonił organizatorów do kontynuowania tej imprezy i wprowadzenia jej na stałe do kalendarza działalności jako Festiwal Mozartowski. Od początku swego istnienia do dziś jest on jedynym festiwalem w Europie, podczas którego przedstawiany jest cały dorobek sceniczny Mozarta – w sumie 26 tytułów. Impreza odbywa się corocznie, zawsze pomiędzy 15 czerwca a 26 lipca. Na jej program składa się oprócz kompletu dzieł scenicznych kompozytora także wybór jego utworów koncertowych.
W 2005 roku dołączono do niego również spektakl *Balety dworskie* z układami

tańców do muzyki Mozarta przygotowanymi i inscenizowanymi przez Romanę Angel, specjalistkę od dawnych tańców dworskich, a w 2006 roku – przedstawienie *Azione teatrale*, które powstało z okazji 250. rocznicy urodzin kompozytora z drobnych utworów scenicznych pisanych przez Mozarta dla zaprzyjaźnionych artystów. Wśród wykonawców dzieł przedstawianych podczas festiwalu byli i są m.in. tacy artyści, jak: Dariusz Paradowski, Agnieszka Kurowska, Jerzy Knetig, Adam Kruszewski, Danuta Hajduk, Zofia Witkowska, Olga Pasiecznik, Marta Boberska i Andrzej Klimczak.

— — —

Festiwal Opery Współczesnej we Wrocławiu

Najmłodsze festiwalowe przedsięwzięcie, zorganizowane po raz pierwszy jesienią 2008 roku przez Operę Wrocławską. W założeniach ma być nie tylko prezentacją współczesnej sztuki operowej i dzieł baletowych, ale także dawać możliwość uczestnictwa w warsztatach kompozytorskich i spotkaniach z artystami.
W programach dwóch edycji festiwalu znalazły się m.in.: *Legendy o Maryi* Bohuslava Martinu, *Ester* Tomasza Praszczałka, *Hagith* i *Król Roger* Karola Szymanowskiego, *Raj utracony* Krzysztofa Pendereckiego, *Matka czarnoskrzydłych snów* Hanny Kulenty, *Chopin* Giacoma Orefice, *Zagłada domu Usherów* Philipa Glassa (gościnny występ Teatru Wielkiego – Opery Narodowej), *La libertà chiama la libertà* Eugeniusza Knapika (światowa prapremiera).

— — —

Festiwale muzyki klasycznej

Działalność wielu zespołów koncentruje się wokół festiwali, często organizowanych przez nie same (dla zespołów muzyki dawnej jest to w ogóle podstawowy tryb działania). Baza danych POLMIC wymienia 223 festiwale. Niektóre z nich były jednorazowymi imprezami albo nie są organizowane w Polsce.

— — —

Festiwale pełnią dwojaką funkcję: po pierwsze, przenoszą muzykę klasyczną w miejsca o ograniczonym dostępie do kultury wysokiej (uwaga nie dotyczy największych festiwali organizowanych nieodmiennie w największych ośrodkach). Po drugie, stanowią forum dla promowania muzyki konkretnego gatunku lub przeznaczonej na pewien aparat wykonawczy (np. Festiwal Muzyki Kameralnej „Kwartet Śląski i jego goście” w Tarnowskich Górach) oraz przeznaczonej na konkretny instrument (np. Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku, organizowany od 1967 roku). Po trzecie, prawdopodobnie mogą świadczyć o faktycznych aspiracjach społecznych w kontekście muzyki klasycznej. Wiele festiwali powstało bowiem z inicjatywy lokalnych środowisk, rozczarowanych

brakiem dostępu do wysokiej kultury muzycznej, a pragnących w niej uczestniczyć. Bardzo nośnym przykładem może być powołany do życia w 2009 roku w Zakopanem Międzynarodowy Festiwal Muzyki Kameralnej „Muzyka na szczytach". Twórcy tego bardzo ambitnego przedsięwzięcia ze Stowarzyszenia im. Mieczysława Karłowicza postawili sobie za punkt honoru „przywrócenie stolicy polskich gór – Zakopanemu – dawnej świetności". Szczytnym przykładem działalności w niewielkim ośrodku może być jeden z najstarszych polskich festiwali – Międzynarodowy Festiwal Chopinowski w Dusznikach-Zdroju, organizowany od 1946 roku. W tym najstarszym na świecie nieprzerwanie działającym festiwalu pianistycznym brali udział niemal wszyscy najznakomitsi współcześni pianiści i wykonawcy muzyki Chopina. Koncertom Festiwalu Chopinowskiego w Dusznikach towarzyszą organizowane od kilku lat i cieszące się olbrzymim zainteresowaniem Ogólnopolskie Kursy Mistrzowskie. Wśród festiwali na liście POLMIC (224) znajdujemy m.in.:

— 24 festiwale organowe;
— 24 festiwale monograficzne poświęcone twórczości jednego kompozytora, mniej więcej w równej liczbie kompozytorom polskim i obcym;
— 21 festiwali muzyki współczesnej;
— 15 festiwali muzyki kameralnej;
— 15 festiwali muzyki dawnej (bez festiwali monograficznych);
— 13 festiwali muzyki gitarowej;
— 7 festiwali muzyki chóralnej (bez oratoryjno-kantatowych i sakralnych);
— 5 festiwali muzyki wokalnej;
— 5 festiwali muzyki akordeonowej.

— — —

Mapa polskich festiwali jest znacznie bogatsza niż rozkład instytucjonalnych ośrodków filharmonicznych i operowych. Oczywiście największe festiwale muzyki klasycznej bądź te o najdłuższej tradycji są domeną największych ośrodków miejskich: Wrocławia (Międzynarodowy Festiwal „Wratislavia Cantans"), Krakowa (w ostatnich latach za sprawą działalności Krakowskiego Biura Festiwalowego stolica Małopolski stała się istnym „zagłębiem" festiwalowym z tak prestiżowymi przedsięwzięciami, jak Misteria Paschalia oraz „Sacrum – Profanum" na czele) i Warszawy (Wielkanocny Festiwal Ludwika van Beethovena czy Międzynarodowy Festiwal Muzyczny „Chopin i jego Europa"). Festiwal „Chopin i jego Europa", choć stosunkowo młody (w roku 2011 będzie zorganizowany po raz siódmy), można stawiać pośród najambitniejszych przedsięwzięć tego typu w Europie. Zarówno pieczołowicie dobrany repertuar, oscylujący

wokół dzieł doby klasycyzmu i romantyzmu, ale wzbogacany o utwory z czasów baroku i XX wieku, jak i najlepsi polscy i światowi wykonawcy składają się na najwyższy poziom artystyczny, porównywalny z przedsięwzięciami światowymi. Szósta edycja festiwalu w roku 2010 była jednym z największych wydarzeń muzycznych w historii Polski (31 dni, ponad 50 koncertów, ponad 2 tysiące wykonawców), ale należy pamiętać, że było to wydarzenie wyjątkowe – fundamentalne w Roku Chopinowskim 2010.

Osobną kategorię stanowią festiwale muzyki sakralnej. Muzyka o charakterze religijnym jest obecna na wielu festiwalach i w normalnej działalności koncertowej, ale funkcjonuje wówczas przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, jako dzieło sztuki. Festiwale muzyki sakralnej (jest ich 16) starają się umieścić aspekt religijny przed artystycznym, stąd ich specyfika.

Istnienie festiwali muzycznych przenoszących muzykę klasyczną na najwyższym poziomie do małych miejscowości jest godne podziwu i wsparcia. Imprez tego rodzaju może w przyszłości powstać więcej. Ważne jest jednak, aby festiwal nie wyczerpywał działań kulturalnych w regionie. Konieczne jest budowanie więzi pomiędzy przybywającymi na festiwal artystami a tymi działającymi lokalnie, co może zaowocować innymi, już pozafestiwalowymi projektami.

Konkursy

W Polsce organizowanych jest ponad 120 konkursów muzycznych obejmujących bardzo wiele dziedzin wykonawczych, a także wąskich specjalności. Wartość tych przedsięwzięć można rozpatrywać na kilku płaszczyznach. Konkursy plasują się bowiem w bardzo specyficznej przestrzeni między działalnością artystyczną i edukacyjną. Uczestnikom tworzą możliwość startu do poważnej kariery, dla publiczności stanowią poszerzenie i wzbogacenie oferty artystycznej. Można rozpatrywać je również w kontekście popularyzacji twórczości kompozytorów polskich za granicą – w przypadku największych konkursów międzynarodowych. Różna jest ranga i prestiż poszczególnych konkursów, najstarsze i największe z nich przyczyniły się do wypromowania wybitnych osobowości artystycznych i wzbogacenia spuścizny narodowej. Niektóre konkursy wykonawcze zamawiają na potrzeby rywalizacji artystycznej obowiązkowe utwory. Przykładami mogą

być *Capriccio interotto* zamówione u Krzysztofa Meyera w 2001 roku przez Konkurs im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu oraz utwory zamówione u Pawła Szymańskiego, Sławomira Kupczaka, Andrzeja Bauera i Aleksandra Nowaka przez Międzynarodowy Konkurs Wiolonczelowy im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie.

— — —
— — —

Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina

Jest jednym z najstarszych i najbardziej prestiżowych konkursów muzycznych na świecie. Należy również do nielicznej grupy monograficznych konkursów pianistycznych poświęconych wykonawstwu muzyki jednego kompozytora. Pierwszy Konkurs Chopinowski odbył się w 1927 roku w Filharmonii Warszawskiej. Jego inicjatorem był wybitny polski pianista i pedagog Jerzy Żurawlew. Kolejne odbyły się – w założonym pięcioletnim cyklu – w 1932 i 1937 roku. Czwarty konkurs, już powojenny, został zorganizowany w 1949 roku, a piąty – w 1955 i od tego roku Konkursy im. F. Chopina odbywają się regularnie co pięć lat. Organizatorem trzech pierwszych imprez była Wyższa Szkoła Muzyczna przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Po wojnie konkursy powstawały przy współudziale władz państwowych, tj. Ministerstwa Kultury i Sztuki, które było bezpośrednim zleceniodawcą i koordynatorem prac przygotowawczych. Od 1960 do 2005 roku głównym organizatorem konkursu było Towarzystwo im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Szesnasta edycja w 2010 roku przygotowana została przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Grę pianistów ocenia międzynarodowe jury, którego od roku 2000 funkcję przewodniczącego pełni prof. Andrzej Jasiński. Konkurs jest imprezą wieloetapową. Po latach do regulaminu konkursów w 2005 i 2010 roku wprowadzono wiele zmian, m.in. zorganizowano w Warszawie eliminacje obowiązujące dla wszystkich kandydatów przed konkursem. Regulamin przewiduje nagrody główne oraz szereg nagród specjalnych: Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków, Towarzystwa im. Fryderyka Chopina w Warszawie za najlepsze wykonanie poloneza, Filharmonii Narodowej za najlepsze wykonanie koncertu, Rektora Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina za najlepsze wykonanie *Poloneza-Fantazji* (w roku 2010). Konkursom Chopinowskim towarzyszą liczne imprezy – koncerty okolicznościowe, spotkania, dyskusje i wystawy. Warto dodać, że po 50 latach ukończona została w roku jubileuszu Chopina wzorcowa i kanoniczna edycja „Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina" przygotowana przez Fundację Wydania Narodowego i PWM (służąc m.in. jako podstawa tekstowa dla konkursu).

Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego

Pierwszy konkurs, jako międzynarodowe spotkania młodych skrzypków, odbył się w Warszawie w stulecie urodzin patrona (1935). Jego głównym pomysłodawcą był bratanek skrzypka Adam Wieniawski, a organizatorem – Warszawskie Towarzystwo Muzyczne. Kolejne edycje konkursu zaplanowano w odstępach pięcioletnich, ale zamierzenia te przekreślił wybuch II wojny światowej. Drugi konkurs zorganizowano dopiero po wojnie, w 1952 roku w Poznaniu. Od tej chwili odbywają się one regularnie co pięć lat, a organizatorem jest poznańskie Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego. Celem jest oddanie hołdu wielkiemu polskiemu wirtuozowi i kompozytorowi, popularyzowanie jego twórczości, a także zapewnienie promocji młodym skrzypkom. W grudniu 1952 roku w zmaganiach konkursowych wzięło udział zaledwie 23 skrzypków z 7 krajów. Rekordową liczbę uczestników w całej historii konkursu zanotowano w roku 1991 podczas jubileuszowej, dziesiątej edycji. Dwunasty konkurs w 2001 roku otworzył nowy rozdział w dziejach turnieju. Organizatorzy zdecydowali się powierzyć współautorstwo programu, regulaminu i składu jury Shlomo Mintzowi, skrzypkowi i pedagogowi o uznanym międzynarodowym autorytecie. Kolejną XIII edycję w roku 2006 tworzyli wraz z zarządem Towarzystwa im. Wieniawskiego m.in. Konstanty Andrzej Kulka, Wanda Wiłkomirska i Bartłomiej Nizioł. Po raz czternasty zmagania konkursowe rozegrają się w październiku 2011 roku, w nowej formule organizacyjno-regulaminowej. Przewodniczącym jury będzie wybitny skrzypek rosyjski Maxim Vengerov. Konkurs jest przeznaczony dla skrzypków w wieku do 30 lat.

— — —

Międzynarodowy Konkurs Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach

Trzeci najważniejszy polski międzynarodowy konkurs wykonawczy. Inicjatorem i pierwszym organizatorem Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów w Katowicach był wybitny dyrygent Karol Stryja, ostatni uczeń Grzegorza Fitelberga, wieloletni dyrektor Państwowej Filharmonii Śląskiej.
Pierwszy konkurs odbył się w setną rocznicę urodzin jego patrona w roku 1979. Organizowany jest w cyklu czteroletnim. W poprzednich konkursach do dyspozycji uczestników I etapu stała orkiestra symfoniczna Akademii Muzycznej w Katowicach. Od II etapu uczestnicy dyrygowali orkiestrą Filharmonii Śląskiej. Od roku 2003 dyrygują we wszystkich trzech etapach orkiestrą filharmoniczną. Na wyjątkowo ambitny repertuar (uwertury, symfonie, poematy symfoniczne, koncerty skrzypcowe) składają się utwory klasycyzmu wiedeńskiego, romantyzmu i muzyki XX wieku, w tym kompozytorów polskich.

Zainteresowanie młodych dyrygentów konkursem jest duże, o czym świadczyć może ok. 200 kandydatów z kilkudziesięciu krajów zgłaszających się na każdą jego edycję. Ósma edycja konkursu odbyła się w 2007 roku według nowego regulaminu. Dotychczasowe medale (złoty, srebrny i brązowy) zostały zastąpione atrybutem sztuki dyrygenckiej – Złotą, Srebrną i Brązową Batutą. Ponadto konkursowi towarzyszył Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski im. Grzegorza Fitelberga, nawiązujący do tradycji konkursów organizowanych w latach 1956–1990 przez Wielką Orkiestrę Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach. Jego przedmiotem jest utwór na wielką orkiestrę symfoniczną. Po roku 2007 konkurs przeszedł na cykl pięcioletni – następny odbędzie się w roku 2012.

— — —

Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki

Organizowany jest od 1992 roku. Jego pomysłodawczynią, inicjatorką i dyrektorem artystycznym jest wybitna śpiewaczka Maria Fołtyn. Pierwsze dwa konkursy odbywały się w Filharmonii Narodowej w Warszawie, a od 1998 roku, od trzeciej edycji, w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Konkurs odbywa się w cyklu trzyletnim. Adresowany jest do młodych śpiewaków operowych z całego świata, którzy w dniu jego rozpoczęcia nie ukończyli 35 lat. Konkurs podzielony jest na trzy etapy. W każdym z nich uczestnicy muszą wykonać utwory twórców polskich i obcych. Podczas konkursu oprócz głównych nagród przyznawane są liczne nagrody specjalne, m.in. Nagroda Dyrekcji Teatru Wielkiego – Opery Narodowej (uczestnictwo w przedstawieniu operowym Teatru Wielkiego poprzedzone niezbędnym okresem prób), Nagroda im. Ady Sari dla najlepszego sopranu, Nagroda im. Wandy Wermińskiej dla najlepszego mezzosopranu, Nagroda im. Jana Kiepury dla najlepszego tenora, Nagroda im. Adama Didura dla najlepszego barytona lub basa oraz Nagroda Moniuszkowska za najlepsze wykonanie utworów Stanisława Moniuszki. Konkursom towarzyszą sesje naukowe organizowane we współpracy z Polskim Stowarzyszeniem Pedagogów Śpiewu we Wrocławiu.

— — —

Konkurs Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda

Organizowany jest corocznie od 1958 roku (dawniej zwany Konkursem Młodych Związku Kompozytorów Polskich). Ma on na celu umożliwienie startu młodym kompozytorom polskim oraz zachęcenie ich do samodzielnej pracy. Do 1990 roku regulamin imprezy określał, że przedmiotem konkursu ma być dowolny utwór trwający ponad 5 minut. Uczestnicy otrzymywali na jego skomponowanie trzymiesięczne stypendium z Ministerstwa Kultury i Sztuki. Pierwszą nagrodą

w konkursie był wyjazd na stypendium do jednego z krajów zachodnich, drugą – wyjazd na festiwal muzyczny organizowany w jednym z krajów bloku wschodniego, a wyróżnieniem – bezpłatne uczestniczenie w Warszawskiej Jesieni. Od 1990 roku ministerstwo zaprzestało przydzielania stypendiów twórczych. Od tego czasu główną nagrodę – Nagrodę im. Tadeusza Bairda – w wysokości 2500 dolarów z przeznaczeniem na dalsze studia kompozytorskie funduje Alina Sawicka-Baird, żona zmarłego kompozytora. Wyróżnienia są finansowane przez Zarząd Główny Związku Kompozytorów Polskich. Od 1990 roku Konkurs im. Bairda jest otwarty dla wszystkich polskich kompozytorów, którzy w dniu jego zamknięcia nie ukończyli 35 lat. Temat konkursu jest każdego roku inny.

Zespoły kameralne

Liczba zespołów kameralnych w Polsce jest trudna do oszacowania, nie są one bowiem instytucjami, bywają efemerydą. Ostatnie wspaniałe dokonanie Krystiana Zimermana – *Kwintety fortepianowe* Grażyny Bacewicz – wykonane zostało na koncertach i zarejestrowane na płycie przez kwintet solistów, który od tamtej pory nie spotkał się więcej na estradzie. Nawet długoletnia współpraca muzyków często nie ma charakteru stałego, co przejawia się na przykład w braku nazwy. POLMIC wymienia 18 czynnych kwartetów smyczkowych:

- Agutti Quartet
- Apollon Musagete Quartet
- Barock Quartet
- Kwartet „Akademos”
- Kwartet „Camerata”
- Kwartet „Dafô”
- Kwartet im. Karola Szymanowskiego (Szymanowski Quartet)
- Kwartet „Prima Vista”
- Kwartet smyczkowy „Amar Corde”
- Kwartet smyczkowy „Art Deco”
- Kwartet smyczkowy „Continuo”
- Kwartet smyczkowy „Kwadrat”
- Kwartet smyczkowy „Opium”
- Kwartet smyczkowy „Verano”
- Kwartet Śląski

— Kwartet Wilanów
— Royal String Quartet
— Wieniawski Kwartet

Z nie wymienionych przez POLMIC od kilku lat działają zespoły NeoQuartet (od 2006) i Lutoslawski Quartet Wrocław (od 2007).

— — —

Są na tej liście zespoły z długą tradycją, o trwałej pozycji na polskich i zagranicznych estradach (np. Kwartet Śląski czy Kwartet Wilanów). Większość to zespoły młode, istniejące kilka, kilkanaście lat, ale z powodzeniem zdobywające dla swojego wykonawstwa przestrzeń w kraju i za granicą (patrz charakterystyki 4 wybranych zespołów poniżej). Zwiększone zainteresowanie muzyką kameralną wiąże się z wymogami rynku – koncerty kameralne cieszą się większym popytem niż recitale, a zespół kameralny jest bardziej elastyczny niż orkiestra, może uświetnić niemalże każdą imprezę w każdej sali lub w plenerze. Wiele zespołów kameralnych (w tym kwartetów smyczkowych) ma w repertuarze muzykę filmową i rozrywkową; dla niektórych zespołów jest to podstawa działalności.

— — —

Kwartet Wilanów

Powstał w 1967 roku (początkowo jako Kwartet Wilanowski). Nazwa ta wiązała się z jego pierwszymi koncertami w królewskiej rezydencji Jana III Sobieskiego. Repertuar kwartetu, obok pozycji klasycznych i romantycznych, zawiera ponad 100 dzieł muzyki XX wieku, m.in.: Tadeusza Bairda, Béli Bartóka, Samuela Barbera, Albana Berga, Augustyna Blocha, Elliotta Cartera, Charlesa Ivesa, Andrzeja Kurylewicza, Witolda Lutosławskiego, Yoritsune Matsudairy, Krzysztofa Meyera, Luigiego Nono, Romana Palestra, Krzysztofa Pendereckiego, Arnolda Schoenberga, Igora Strawińskiego, Władysława Słowińskiego, Marka Stachowskiego, Alfreda Schnittkego, Dymitra Szostakowicza, Antona Weberna, Mieczysława Weinberga, Bolesława Woytowicza. Zespół ma w swoim dorobku około 40 płyt kompaktowych. W 1990 roku płyta „Musique de Chambre" z dziełami Lutosławskiego, nagrana dla firmy fonograficznej Accord, otrzymała prestiżową nagrodę płytową „Diapason d'Or". Francuskie pismo Diapason wyróżniło też nagranie kwartetów Griega (1996, pięć gwiazdek). Członkowie zespołu wykładają m.in. na Uniwersytecie Muzycznym im. F. Chopina w Warszawie, prowadząc instrumentalne i kameralne klasy mistrzowskie. Od 1990 roku zespół pozostaje pod opieką Staromiejskiego Domu Kultury w Warszawie.

— — —

Kwartet Śląski
Założony w roku 1978. Jego członkowie wywodzą się z Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Repertuar Kwartetu Śląskiego to ponad 300 pozycji literatury kameralnej, z czego około 200 to utwory z XX wieku. Dokonał około 100 prawykonań kwartetów smyczkowych kompozytorów polskich i obcych (z czego część to utwory dedykowane zespołowi). Kwartet Śląski zarejestrował po raz pierwszy na świecie komplet kwartetów smyczkowych Aleksandra Tansmana (dla firmy Etcetera), wszystkie utwory na kwartet smyczkowy Karola Szymanowskiego i Igora Strawińskiego (Partrige), utwory kameralne Henryka Mikołaja Góreckiego (Olimpia), utwory kameralne Krzysztofa Pendereckiego (Wergo), utwory kameralne Zygmunta Krauzego (Thesis), kwartety smyczkowe Karola Szymanowskiego i Witolda Lutosławskiego (Accord). Od 1993 roku jest organizatorem Festiwalu Muzyki Kameralnej „Kwartet Śląski i jego goście”. Od 2005 roku mecenasem Kwartetu Śląskiego jest Samorząd Miasta Gliwice, zaś Gliwicki Teatr Muzyczny – partnerem wspólnych projektów.

— — —

Kwartet Dafô powstał w 1993 roku. W lutym 2000 roku otrzymał dyplom z wyróżnieniem Staatliche Hochschule für Musik w Stuttgarcie w klasie mistrzowskiej kwartetu Melos. Uczestniczył w kursach prowadzonych przez Marka Mosia, Piero Farullę oraz członków Kwartetu im. Borodina i Kwartetu „Tokyo”. Od samego początku istnienia kwartet zajmuje się głównie wykonawstwem muzyki współczesnej i wielokrotnie był za nią nagradzany, m.in. nagrodą Fryderyk za dwie płyty CD „Polskie kwartety XX wieku” (Dux/PWM) w 1999 i 2001 roku. Zespół ma także w swoim dorobku płytowym album wydany przez Fundację Roberta Boscha/SWR z kwartetami Szymanowskiego, *II Kwartetem* Góreckiego i *Kwintetem smyczkowym C-dur* Schuberta, w którym członkiniom zespołu Dafô towarzyszy wiolonczelista kwartetu Melos Peter Buck, a także monograficzną płytę z utworami kameralnymi Krzysztofa Pendereckiego (Dux). W jego repertuarze poza muzyką współczesną znajdują się utwory kameralne z różnych epok oraz koncerty na kwartet i orkiestrę. Zespół nie stroni też od muzyki lekkiej: wielokrotnie uczestniczył w europejskich tournée grupy The Lambchop, koncertach z Bester Quartet oraz w projektach teatralnych.

— — —

Royal String Quartet
Założony w 1998 roku, zyskał reputację jednego z najbardziej interesujących i dynamicznie rozwijających się kwartetów smyczkowych młodego pokolenia na świecie. W latach 2004–2006 Royal String Quartet był uczestnikiem programu

BBC „New Generation Artists" promującego najbardziej utalentowanych artystów z całego świata. Promocja ta obejmowała udział w wielu festiwalach, rejestracje i transmisje radiowe koncertów, sesje nagraniowe i wspólne występy z innymi artystami programu. Od kilku lat zespół jest twórcą i organizatorem własnego, jedynego w swoim rodzaju festiwalu muzyki kameralnej Kwartesencja (www.kwartesencja.pl), który odbywa się rokrocznie w warszawskiej Fabryce Trzciny, a jego dotychczasowe odsłony zyskały liczne grono słuchaczy, przychylne recenzje prasy i tytuł Wydarzenia Kulturalnego Roku 2004 przyznany przez miesięcznik „Wprost i Kultura". Zespół ma w swym dorobku 5 płyt.
W styczniu 2009 ukazała się pierwsza międzynarodowa płyta kwartetu nagrana dla wytwórni Hyperion, na której znalazły się dzieła Karola Szymanowskiego oraz mało znany kwartet Ludomira Różyckiego.

— — —

Kwartet Opium

Jeden z najciekawszych kwartetów młodego pokolenia (powstał w 2004 roku), który w ostatnich latach wypracował sobie własny wizerunek. Dzięki Opium kwartet smyczkowy przestał być kojarzony z zespołem, który z akademicką powagą wykonuje tylko utwory muzyki klasycznej. Główny nacisk muzycy kładą na to, by podejście do muzycznej materii było żywe i twórcze, a spektrum działań szersze niż ma to miejsce w przypadku innych tego typu zespołów. Ponadto, jednym z głównych założeń kwartetu jest promowanie współczesnej polskiej twórczości kameralnej. Zespół nie tylko wykonuje tę muzykę, ale, co najważniejsze, zamawia nowe kompozycje u polskich kompozytorów (debiutancka płyta zespołu „Back to Melody" nagrana w Filharmonii Narodowej w Warszawie poświęcona jest właśnie kompozytorom polskim).

— — —

— — —

Chóry

— — —

Baza danych POLMIC odnotowuje istnienie 64 chórów, zarówno amatorskich, jak i profesjonalnych. Są tu zespoły muzyki dawnej, chóry akademickie, chłopięce, katedralne i filharmoniczno-operowe. Chóry działają przy następujących filharmoniach: Krakowskiej (dwa zespoły, w tym chór chłopięcy), Wrocławskiej, Narodowej, Śląskiej oraz Podlaskiej (chór Opery i Filharmonii Podlaskiej). W Poznaniu działa Chór Chłopięcy i Męski Filharmonii Poznańskiej „Poznańskie Słowiki" prowadzony przez Stefana Stuligrosza. W Krakowie

istnieje Chór Polskiego Radia specjalizujący się w wykonawstwie i nagraniach muzyki polskiej XX i XXI wieku (Penderecki, Górecki, Szymanowski, Maciejewski, Kilar, Pstrokońska-Nawratil i in.). Chóry występują *a cappella*, jak również biorą udział w wykonaniach muzyki oratoryjno-kantatowej oraz operowej. Muzyka polska w repertuarze chórów jest znacznie silniej obecna niż w przypadku orkiestr. Standardowy repertuar polskich chórów sięga więc od Leopolity i Wacława z Szamotuł po muzykę XX wieku: Szymanowskiego, Pendereckiego, Góreckiego aż po Przyborę/Wasowskiego, Preisnera i, zapewne, Rubika.

Spośród chórów zawodowych działających poza filharmoniami wyróżnić należy Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia". Utworzony w roku 1990 zespół występuje w obsadach kameralnych, śpiewając repertuar chórowy *a cappella*, wykonuje partie solistyczne w dziełach wokalno-instrumentalnych, a w składzie poszerzonym o grono stałych współpracowników – partie chóralne w dziełach oratoryjno-kantatowych. Kolejnym zespołem o dużej marce jest Polski Chór Kameralny „Schola Cantorum Gedanensis" o tradycji sięgającej 1978 roku. Daje rocznie 80–100 koncertów, przygotowując ponad 50 różnych programów. Od lat średnio co dwa, trzy tygodnie zespół przygotowuje jedno prawykonanie dzieła muzyki współczesnej.

Instytucje, stowarzyszenia, fundacje

Duża część działalności artystycznej – organizacji festiwali i koncertów – przypada na działalność stowarzyszeń twórczych i towarzystw.

Towarzystwo im. Fryderyka Chopina

TiFC z siedzibą w Warszawie jest centralnym ośrodkiem chopinowskim o zasięgu i znaczeniu międzynarodowym, kontynuatorem sekcji im. Chopina działającej od 1899 r. przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Założone zostało w roku 1934 jako Instytut Fryderyka Chopina. W latach 1949–1961 Towarzystwo wydało we współpracy z Polskim Wydawnictwem Muzycznym „Dzieła wszystkie" Chopina pod redakcją Ignacego Jana Paderewskiego, Ludwika Bronarskiego i Józefa Turczyńskiego, a w latach 1967–1992, także wspólnie z PWM, dziewięć zeszytów „Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka

Chopina" pod redakcją Jana Ekiera. Od 1956 roku towarzystwo rozpoczęło wydawanie „Rocznika Chopinowskiego" (dotychczas ukazało się dwadzieścia pięć tomów), a od 1985 – „Chopin Studies" (do 2002 opublikowano siedem tomów). Poza tym towarzystwo wydało kilkadziesiąt plakatów z różnych imprez chopinowskich, katalog zbiorów oraz wiele katalogów towarzyszących organizowanym wystawom. Wraz z Polskim Wydawnictwem Muzycznym w Krakowie opublikowało „Katalog Dzieł Fryderyka Chopina" opracowany przez Józefa M. Chomińskiego i Teresę D. Turło. W latach 1999–2000 z okazji 150. rocznicy śmierci F. Chopina TiFC wydał (we współpracy z gdańskim wydawnictwem Romega) 10 zeszytów wydań faksymilowych autografów Fryderyka Chopina. Towarzystwo organizowało wiele imprez międzynarodowych: Konkursy Pianistyczne im. Fryderyka Chopina, konkursy płytowe Grand Prix du Disque F. Chopin (od 1985), mistrzowskie kursy interpretacji muzyki Chopina (od 1985), sympozja naukowe (m.in. w latach 1960, 1986 i 1989), wystawy za granicą (m.in. w Japonii, Czechach, Belgii, na Węgrzech, we Francji i w USA, w latach 1960–1999); sprawowało stałą opiekę nad młodymi pianistami, organizując od 1967 r. coroczne Ogólnopolskie Konkursy na Stypendia Artystyczne im. Fryderyka Chopina, a także współpracowało i udzielało pomocy w organizowaniu festiwali i konkursów chopinowskich w Polsce i za granicą. W roku 1985 Towarzystwo im. Fryderyka Chopina powołało do życia Międzynarodową Federację Towarzystw Chopinowskich, w 1988 – Międzynarodową Fundację im. F. Chopina, a w 1995 – Alliances Internationale d'Associations et d'Amis de Frédéric Chopin. W 2005 roku na mocy porozumienia pomiędzy Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego, TiFC oraz Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina instytut przejął część dotychczasowych prerogatyw towarzystwa, które obecnie koncentruje się na działalności upowszechniającej i popularyzatorskiej (m.in. cykle koncertowe w Łazienkach, Sannikach, Brochowie, Podkowie Leśnej, festiwal w Powsinie, Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny dla Amatorów, Międzynarodowy Konkurs Płytowy Grand Prix du Disque).

— — —

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

Powołany do życia w 2001 roku decyzją polskiego parlamentu, zajmuje się m.in.: badaniami naukowymi oraz popularyzacją wiedzy o Fryderyku Chopinie i jego muzyce, publikacjami, organizowaniem koncertów, konferencji, kursów, współdziała z instytucjami i organizacjami chopinowskimi na całym świecie, gromadzi archiwalia i obiekty muzealne, sprawuje kontrolę nad wykorzystaniem wizerunku i nazwiska Fryderyka Chopina oraz prowadzi internetowe

Centrum Informacji Chopinowskiej. Sprawuje pieczę nad Żelazową Wolą i Muzeum Fryderyka Chopina. NIFC publikuje faksymilowe wydanie rękopisów muzycznych Fryderyka Chopina pod redakcją Zofii Chechlińskiej. To pierwszy na świecie tak szeroko zakrojony, międzynarodowy projekt naukowo-wydawniczy, którego celem jest wydanie wszystkich dostępnych rękopisów utworów Chopina opatrzonych naukowym komentarzem w sześciu językach: polskim, angielskim, francuskim, niemieckim, hiszpańskim i japońskim. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina prowadzi także aktywną działalność wydawniczą w zakresie publikacji książek poświęconych życiu, twórczości i otoczeniu Chopina. Specjalna oferta wydawnicza skierowana jest też do dzieci (9 pozycji). Ważne miejsce w programie wydawniczym instytutu zajmuje seria książek pokonferencyjnych utrwalających i popularyzujących badania z wybranych dziedzin chopinologii poruszanych na corocznych Międzynarodowych Konferencjach Chopinologicznych organizowanych przez NIFC. Instytut jest wydawcą płyt m.in. w seriach: „Dzieła wszystkie Fryderyka Chopina na instrumentach historycznych" („The Real Chopin"), „Dzieła wszystkie Fryderyka Chopina na instrumentach współczesnych", „Konkurs Chopinowski – portrety najlepszych" i „Muzyka z czasów Chopina" (od 2011).

— — —

Warszawskie Towarzystwo Muzyczne im. Stanisława Moniuszki

Zostało założone w 1871 (imię patrona nosi od 1951 r.) z inicjatywy Władysława Wiślickiego, a jego członkami założycielami byli m.in.: Stanisław Moniuszko, Józef Sikorski, Ignacy Krzyżanowski, Adam Münchheimer, Wilhelm Troschel, Józef Wieniawski. Początkowo swą siedzibę miało w Salach Redutowych Teatru Wielkiego. Było fundatorem tablic pamiątkowych i pomników ku czci Fryderyka Chopina, Stanisława Moniuszki i Mieczysława Karłowicza. W 1884 roku uruchomiona została Szkoła Muzyczna WTM, która w 1919 r. otrzymała uprawnienia i nazwę Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fryderyka Chopina. W 1891 r. z inicjatywy Jana Karłowicza założona została Sekcja im. Stanisława Moniuszki przy WTM gromadząca rękopisy i druki muzyczne oraz pamiątki po kompozytorze, a także publikująca jego kompozycje. W 1899 powstała Sekcja im. Fryderyka Chopina. W 1906 roku przy WTM powstała Sekcja Naukowa publikująca pierwsze polskie czasopismo muzykologiczne „Kwartalnik Muzyczny". W 1909 roku siedziba WTM przeniesiona została do gmachu Filharmonii Warszawskiej. W 1925 powołana została przy WTM Sekcja Współczesnych Kompozytorów Polskich, która w 1926 roku przekształciła się w samodzielne Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich (dziś Związek Kompozytorów Polskich). 1927 rok to

inauguracja I Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina zorganizowanego przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne i Wyższą Szkołę Muzyczną im. F. Chopina, a w 1935 – inauguracja I Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego. We wrześniu 1939 roku bomby spadające na gmach Filharmonii Warszawskiej zniszczyły lokal WTM i jego zbiory muzealne. Wznowienie działalności WTM i Wyższej Szkoły Muzycznej im. F. Chopina nastąpiło we wrześniu 1945 roku. Otwarcie pierwszej własnej siedziby WTM w Pałacu Szustra nastąpiło w 1966. WTM organizuje konkursy, sesje naukowe, wystawy, koncerty, doroczne festiwale, gromadzi pamiątki. Działa na rzecz upowszechniania kultury muzycznej poprzez organizowanie koncertów (sezon koncertowy WTM, koncerty letnie w Łazienkach Królewskich, Międzynarodowy Festiwal Organowy „Jan Sebastian Bach", koncerty umuzykalniające), wystaw oraz audycji dla dzieci i młodzieży. Prowadzi działalność edukacyjną w zakresie szkoły muzycznej pierwszego stopnia, a także bibliotekę i archiwum.

— — —

Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu

Powstało w 1960 roku, a w 1961 połączono je z Poznańskim Towarzystwem Muzycznym, które było kontynuatorem tradycji najstarszego poznańskiego świeckiego stowarzyszenia muzycznego działającego od 2 maja 1885 roku pod nazwą Koło Śpiewackie Polskie. W 1952 roku z powodu braku warunków lokalowych w stolicy do Poznania przeniesiono zainicjowany w 1935 roku w Warszawie Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego. Od czasu powołania TMiHW stało się ono odpowiedzialne za organizację tego konkursu. Towarzystwo jest również inicjatorem i współorganizatorem Międzynarodowego Konkursu Lutniczego im. Henryka Wieniawskiego oraz członkiem założycielem Światowej Federacji Międzynarodowych Konkursów Muzycznych w Genewie. Jest ponadto współgospodarzem ogólnopolskich konkursów skrzypków, altowiolistów, wiolonczelistów, kontrabasistów i lutników. Oprócz działalności konkursowej Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego pielęgnuje i upowszechnia pamięć o swoim patronie. Gromadzi dokumenty i pamiątki, jest wydawcą publikacji na temat jego życia i twórczości. Zainicjowało pierwszą w historii edycję „Dzieł wszystkich" Henryka Wieniawskiego (pierwsze tomy już się ukazały). Organizuje seminaria i konferencje naukowe. Wspiera młodych artystów muzyków, przede wszystkim skrzypków, różnymi formami promocji. Patronuje również działalności chóru kameralnego.

— — —

Towarzystwo Muzyczne im. Karola Szymanowskiego

Towarzystwo z siedzibą w Willi „Atma" w Zakopanem działa od 1977 roku, stawiając sobie za cel popularyzację postaci i twórczości Karola Szymanowskiego. Wśród członków założycieli znalazły się wielkie osobowości – Witold Lutosławski, Krzysztof Zanussi, Jerzy Waldorff i Henryk Mikołaj Górecki. Godność członków honorowych przyjęli m.in.: Artur Rubinstein, Światosław Richter, Henryk Szeryng, Witold Lutosławski, Witold Rowicki, Teresa Chylińska, Andrzej Bachleda, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, Sir Simon Rattle. Swą misję Towarzystwo realizuje, organizując koncerty w „Atmie", konkursy wykonawcze, lipcowy Międzynarodowy Festiwal „Dni Muzyki Karola Szymanowskiego", sympozja i wykłady za granicą (m.in. w Berlinie, Pradze, Bayreuth, Wiedniu) oraz prowadząc działalność wydawniczą. Zarząd Towarzystwa w roku 2007, ogłoszonym przez Sejm Rzeczypospolitej Polskiej „Rokiem Karola Szymanowskiego", podjął szereg działań mających na celu ożywienie życia muzycznego w kraju i na świecie w oparciu o bogaty i różnorodny dorobek kompozytorski swego patrona. Siedzibą Towarzystwa jest „Atma", ulubiona rezydencja zakopiańska Szymanowskiego, w której mieści się Muzeum Szymanowskiego – Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie.

— — —

Fundacja im. Karola Szymanowskiego powstała w roku 1996 z myślą o wszechstronnym promowaniu twórczości kompozytora z inicjatywy wybitnych osobowości polskiego świata muzycznego, wykonawców, pedagogów i muzykologów, m.in.: Teresy Chylińskiej, Jerzego Godziszewskiego, Zofii Helman, Krzysztofa Jakowicza, Jana Krenza, Heleny Łazarskiej. Fundacja przyznaje raz w roku Nagrodę im. Karola Szymanowskiego za szczególne artystyczne osiągnięcia estradowe, fonograficzne, prace badawcze i edytorskie. Fundusz nagrody stanowi jednorazowa wpłata na konto fundacji wniesiona przez rodzinę i spadkobierców siostrzenicy kompozytora Krystyny, córki Zofii Szymanowskiej.

— — —

Towarzystwo Muzyczne im. Feliksa Nowowiejskiego powstało w Poznaniu w 1996 roku. Z inicjatywą utworzenia organizacji kultywującej pamięć i twórczość Feliksa Nowowiejskiego wystąpili miłośnicy jego muzyki. Do aktywności Towarzystwa zaliczyć można prowadzenie Salonu Muzycznego, organizację międzynarodowych konkursów organowych, festiwali muzyki pasyjnej i paschalnej w kościołach i salach kameralnych Poznania i Wielkopolski, koncertów wokalnych oraz chóralnych i wokalno-instrumentalnych, organizowanie wystaw, wydawanie książek, nut i płyt.

Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena

Założone zostało 24 września 2003 roku w Krakowie. Podstawowa działalność stowarzyszenia dotyczy organizacji Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena i promocji muzyki klasycznej. Stowarzyszenie organizuje także Międzynarodowy Festiwal Pianistyczny, prowadzi Orkiestrę Akademii Beethovenowskiej, współpracuje z krajowymi, zagranicznymi i międzynarodowymi organizacjami i instytucjami. Wśród jego celów i działań ważną rolę odgrywają: kształcenie młodzieży uzdolnionej muzycznie, ochrona muzycznego dziedzictwa narodowego, promowanie muzyki jako narzędzia integracji społeczeństw i narodów, wspieranie dobroczynności i działań humanitarnych.

— — —

Stowarzyszenie im. Mieczysława Karłowicza

Powołane zostało do istnienia w 2008 roku w Zakopanem. Na zebraniu założycielskim wskazano jako nadrzędny cel jego działania cykliczne organizowanie międzynarodowego festiwalu muzyki kameralnej, reaktywowanie i rozwijanie kultury muzycznej w Zakopanem, powiecie i euroregionie. Zaplanowane zostały występy wybitnych, światowej klasy zespołów i muzyków, wykonania nieznanych lub mniej znanych utworów kompozytorów polskich, ze szczególnym uwzględnieniem tych, którzy w jakiś sposób byli lub są związani z Podhalem. Są to m.in. Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski, Zygmunt Noskowski, Stanisław Wisłocki. Koncerty planowane są w najlepszych akustycznie zakopiańskich salach, kościołach, a także w ekskluzywnych hotelach. Występom festiwalowym towarzyszyć mają warsztaty muzyczne, wystawy fotografii, malarstwa, pokazy filmów.

— — —

STOART

Jest związkiem artystów wykonawców powstałym z inicjatywy trzech stowarzyszeń działających w Polsce od ponad 40 lat, reprezentujących wszystkie gatunki muzyki – Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków, Polskie Stowarzyszenie Jazzowe i Stowarzyszenie Muzyków Rozrywkowych w Polsce. Zajmuje się pobieraniem wynagrodzeń z tytułu wykorzystywania artystycznych wykonań przez nadawców (radio, telewizja) i innych użytkowników (hotele, markety, dyskoteki). STOART prowadzi działalność socjalną na rzecz środowiska muzycznego, pomagając szczególnie w przypadkach losowych i zdrowotnych. Istnieje także system wspomagania przedsięwzięć artystycznych, w tym udział w organizacji imprez muzycznych, warsztatów artystycznych i fundowania nagród na znaczących festiwalach. STOART organizuje konferencje i seminaria dla

prokuratorów oraz policji dotyczące problematyki ochrony praw artystów wykonawców oraz przeciwdziałania piractwu intelektualnemu. Prowadzi aktywną promocję w mediach i popularyzuje zasady ochrony prawnej, co aktywnie wpływa na świadomość prawną nie tylko samych artystów wykonawców, ale i całego społeczeństwa. Na terenie Polski STOART utworzył 16 przedstawicielstw terenowych. Inwestycja ta przynosi już wymierne rezultaty w postaci podpisanych ok. 12 000 umów z użytkownikami, co zapewnia efektywny pobór wynagrodzeń dla członków. Aktywność międzynarodowa oraz udział w pracach AEPO (Association of European Performers' Organizations) oraz SCAPR (Societies Council for the Administration of Performers Rights) zaowocowały podpisaniem umów o wzajemnej reprezentacji z wszystkimi niemal pokrewnymi organizacjami europejskimi. Artyści, którzy powierzyli STOART swe prawa do artystycznych wykonań, zostali wpisani do międzynarodowej bazy danych IPDA (International Data Base Association), dzięki czemu mogą być identyfikowani na całym świecie.

— — —

Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków

Powstało w 1956 roku. Celem SPAM jest współtworzenie warunków rozwoju życia muzycznego w Polsce, ochrona dorobku artystycznego polskich artystów muzyków w kraju i za granicą, ochrona zawodu artysty muzyka poprzez działania na rzecz polepszenia sytuacji materialnej i socjalnej muzyków polskich oraz ich prestiżu, zbiorowe zarządzanie i ochrona powierzonych SPAM praw do artystycznych wykonań oraz wykonywanie i korzystanie z innych uprawnień wynikających z ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. SPAM realizuje swoje cele m.in. poprzez: zajmowanie stanowiska w sprawach dotyczących całokształtu kultury muzycznej, desygnowanie swoich kandydatów do organów państwowych i samorządowych na podstawie obowiązującego ustawodawstwa, organizowanie i firmowanie koncertów, konkursów, sympozjów, kursów, inspirowanie i prowadzenie działalności naukowo-badawczej w dziedzinie muzyki oraz publikowanie wyników tych badań, udzielanie członkom SPAM pomocy i interweniowanie w sprawach artystyczno-zawodowych oraz materialno-bytowych. SPAM ma 9 oddziałów regionalnych. Obok Związku Kompozytorów Polskich jest najpoważniejszą reprezentacją polskiej społeczności muzycznej skupiającą wielu wybitnych polskich artystów wykonawców, pedagogów, publicystów muzycznych. Pierwszym prezesem był Zbigniew Drzewiecki, natomiast do władz stowarzyszenia weszli: Tadeusz Wroński, Władysław Kędra, Stefan Kisielewski, Henryk Sztompka, Bronisław Rutkowski, Wanda Wiłkomirska,

Witold Rowicki i Irena Dubiska. Od samego początku SPAM żywo uczestniczył w propagowaniu i umacnianiu pozycji kultury poprzez umuzykalnienie społeczeństwa, wprowadzenie lekcji muzyki do szkół ogólnokształcących, walkę o dostęp do profesjonalnych instrumentów muzycznych, zapewnienie bezpłatnych świadczeń lekarskich muzykom niezatrudnionym na etacie, uzyskanie przywilejów emerytalnych dla muzyków niektórych specjalności (wokaliści, instrumenty dęte). Od 1963 roku z inicjatywy ówczesnej sekcji krytyków specjalnie powoływane przez ZG SPAM jury corocznie przyznaje nagrodę – statuetkę Orfeusza – za wybitne wykonanie na Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień". Pomysłodawcą tej prestiżowej nagrody jest Wojciech Dzieduszycki. Utworzenie SPAM nie było pierwszą próbą powołania i utrzymania zawodowej organizacji muzyków. W okresie międzywojennym istniał Związek Muzyków Rzeczpospolitej Polskiej, który został reaktywowany po zakończeniu wojny. Nie działał on długo, ponieważ decyzją ówczesnych władz został wchłonięty w strukturę Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki.

Odbiorcy muzyki

Badania przeprowadzone na przykładzie publiczności Filharmonii Krakowskiej pokazują, że jakąkolwiek styczność z ofertą takiej instytucji deklaruje nieco ponad 40% badanych[4]. Są to głównie ludzie dojrzali oraz emeryci, wykształceni, średnio lub dobrze sytuowani, o wyrobionych nawykach kulturalnych – są oni odbiorcami kultury w ogóle, a muzyka jest częścią tej oferty. Niepokoi brak zainteresowania ofertą filharmoniczną wśród ludzi młodych: aż 70% ludzi do 24. roku życia zadeklarowało, że do filharmonii nie chodzi. W badaniach tych nie ujęto korelacji między wykształceniem muzycznym a zainteresowaniem ofertą filharmoniczną.

Według badań TNS OBOP („Muzyczny portret Polaków" z 2008 r.) [zob. cz.III] duże zainteresowanie muzyką deklaruje 29% respondentów, zaś pasję – 13%. Chodzi tu wprawdzie o muzykę w każdym gatunku, jednak muzyka klasyczna stoi wysoko w porównaniu do innych gatunków – w pytaniu wielokrotnego wyboru opcję muzyki klasycznej zaznaczyło 15% badanych. Więcej miłośników ma tylko pop, disco polo, rock i muzyka filmowa. Z badań zachowań związanych z muzyką wynika też, że większość respondentów traktuje muzykę użytkowo.

Zachowania polegające na skupionym słuchaniu muzyki w jakimkolwiek gatunku nie zostały ujęte w badaniu. Wedle interpretacji TNS OBOP 15% oznacza 4 950 000 osób. Taki zatem byłby potencjalny rynek muzyki poważnej w Polsce. Wniosek ten jest zwodniczo zbieżny z danymi GUS za 2009 rok: liczba widzów/słuchaczy imprez w instytucjach muzycznych (opery, operetki, chóry, orkiestry, filharmonie, zespoły pieśni i tańca) wyniosła nieco ponad 5 milionów (średnio 200 na imprezę). Oczywiście nie oznacza to, że są to grupy tożsame. Nie jest tak, że każda z osób deklarujących zainteresowanie muzyką była raz w owym roku na imprezie muzycznej. Ponadto wśród widzów/słuchaczy duży jest odsetek zagranicznych gości ważnych festiwali.

— — —

Korelacja preferencji muzycznych z wykształceniem nie była badana przez TNS OBOP, jednak 13% respondentów deklarujących, że muzyka jest ich pasją, to ludzie biorący chętnie udział w wydarzeniach kulturalno-muzycznych, słuchacze, którzy nie ograniczają się do jednego gatunku muzyki. Ta grupa to ludzie młodzi z wyższym wykształceniem. Można przypuszczać, że w tej grupie podobne zachowania muzyczne będą coraz powszechniejsze. Potwierdzają to badania ankietowe przeprowadzone wśród słuchaczy festiwalu Warszawska Jesień[5]. Wynika z nich, że Warszawska Jesień jest festiwalem ludzi młodych i wykształconych. Słuchacze do 30. roku życia stanowią 54,4% ogółu przebadanych, a najmłodsza kategoria wiekowa (do 21. roku życia) to aż 22,4%! Jeśli wziąć pod uwagę także grupę wiekową 31–40 lat, to odsetek młodych słuchaczy rośnie do 67,4% ogółu przebadanych osób. Osoby powyżej 51. roku życia stanowią zaledwie 15,7% słuchaczy Warszawskiej Jesieni. Analizie poddano również relację między wykształceniem respondentów a ich edukacją muzyczną. Okazało się, że 54,1% respondentów nie ma żadnego wykształcenia muzycznego. W tej grupie aż 64% to osoby z wyższym wykształceniem. Okazuje się więc, że festiwalem muzyki współczesnej interesuje się przede wszystkim młoda „niemuzyczna" inteligencja.

— — —

Przytoczone badania są jednymi z nielicznych, jeśli nie jedynymi dostępnymi w ostatniej dekadzie. Byłoby interesujące poznać wyniki podobnych analiz przeprowadzonych wśród słuchaczy innych „modnych" festiwali, także muzyki klasycznej. Wydaje się, że aby uzyskać w miarę kompletny socjologiczny portret „przeciętnego" polskiego melomana, niezbędne jest podjęcie badań na bardziej zróżnicowanej grupie słuchaczy muzyki poważnej[6].

— — —

Ruch amatorski

— — —

Amatorskie zespoły chóralne oraz orkiestrowe (najczęściej młodzieżowe, zakładowe) zrzeszone są w Polskim Związku Chórów i Orkiestr posiadającym 21 oddziałów regionalnych. Strony internetowe tych oddziałów zawierają dane o 153 chórach i 82 orkiestrach amatorskich. Są to dane zaniżone, ale jedyne dostępne. Uczestnictwo w zespole chóralnym jest wciąż najłatwiej dostępnym sposobem amatorskiego muzykowania, jednocześnie przynosząc satysfakcję związaną z aktywnym udziałem w życiu lokalnej społeczności (uświetnianie lokalnych wydarzeń) i z możliwościami wyjazdów (konkursy, festiwale, występy).

— — —

Repertuar chórów amatorskich jest ograniczony ze względów finansowych. Obecnie obowiązująca wykładnia prawa brzmi: obowiązek uzyskania zezwolenia i zapłaty wynagrodzeń autorskich mają te publiczne występy, które skierowane są do publiczności, np. koncerty, występy w amfiteatrach na wolnym powietrzu, festyny itp., choćby nie miały na celu uzyskania korzyści. Ustawa chroni bowiem rozpowszechnianie utworów, a nie tylko zarobkowanie na nich. Uniknąć tego można, wykonując utwory, do których prawa autorskie wygasły[–7].

— — —

Oddziały terenowe i Zarząd Główny Polskiego Związku Chórów i Orkiestr (PZChiO) borykają się ostatnio z rozlicznymi problemami, oto najważniejsze z nich:
– brak środków własnych na opłacenie składek członkowskich w międzynarodowych organizacjach, których jest członkiem (Europa Cantat i AGEC), co utrudnia współpracę z europejskimi organizacjami chóralnymi i uniemożliwia uczestnictwo w ruchu chóralistyki europejskiej;
– ruch opiera się na pracy działaczy społecznych, a wśród nich mało jest osób, które byłyby w stanie podołać wymaganiom stawianym organizacjom pozarządowym;
– coraz częściej „programy operacyjne” nie uwzględniają propozycji artystycznych społecznych organizacji muzycznych; znikają festiwale i konkursy amatorskich chórów i orkiestr, święta pieśni, zloty chórów i orkiestr (złożone przez oddziały terenowe PZChiO w ubiegłym roku wnioski dotyczące pozyskania dotacji na warsztaty dyrygenckie, festiwale i konkursy, których tradycje sięgają wielu lat, w większości zostały odrzucone);
– organizacje społeczne borykają się także z kłopotami związanymi z brakiem infrastruktury, brakiem możliwości zatrudniania pracowników, coraz wyższymi

czynszami za siedziby, co powoduje zniechęcenie wielu działaczy do podejmowania się działalności wolontariackiej na rzecz organizacji społecznej. Wydawane przez PZChiO od 1948 roku jedyne czasopismo kierowane do chórzystów, muzyków amatorów, społeczników – „Życie Muzyczne” – w 2010 roku przestało się ukazywać ze względu na coraz mniejsze dotacje (ostatnia 10 000 zł)[8].

— — —

— — —

Wybrane organizacje ruchu amatorskiego:

— — —

Oddział Wielkopolski Polskiego Związku Chórów i Orkiestr „Macierz” w Poznaniu

W swoim rejestrze ma ok. 30 zespołów chóralnych i orkiestrowych skupiających blisko 1000 osób. Współpracuje z innymi oddziałami na terenie historycznej Wielkopolski. Wśród problemów ograniczających rozwój wskazuje:
– stanowczo za małą integrację środowiska, w tym słabą współpracę ze szkołami muzycznymi wszystkich szczebli (brak na rynku pracy ofert dla dyrygentów, którzy mogliby prowadzić amatorskie zespoły);
– formułę finansowania zadań oraz działalności;
– brak zainteresowania samorządów (wyrażony w przyjmowanych priorytetach) amatorskim ruchem muzycznym, który nie przynosi dochodów.
Powyższe problemy paraliżują działalność stowarzyszeń o znacznym dorobku i nierzadko ponadstuletniej tradycji, powodują odpływ ludzi z zespołów i wycofywanie się z działalności organizatorów[9].

— — —

Oddział Lubelski Polskiego Związku Chórów i Orkiestr

Zarejestrowanych jest 13 chórów, jeden zespół wokalny i 4 orkiestry dęte. W ciągu ostatnich lat ubyło aż 7 chórów i jedna orkiestra. Oddział notuje:
– stały odpływ chórzystów, zwłaszcza głosów męskich, co dla chórów mieszanych stanowi klęskę;
– coraz mniejsze zainteresowanie chórami akademickimi, które zawsze były wizytówką ruchu chóralnego (kiedyś przynależność do chóru dawała np. możliwość wyjazdu za granicę, dziś ta motywacja nie ma znaczenia);
– słabe zainteresowanie samorządu działalnością chórów i brak wsparcia dla muzyki kameralnej (prowadzona od 1978 roku we współpracy ze SPAM akcja „Pro Muzyka” ani audycje umuzykalniające dla klas II i III z 2 wybranych szkół podstawowych w Lublinie nie są wspierane dotacjami samorządowymi już

od 7 lat, choć działania te mają posłużyć promocji Lublina jako Europejskiej Stolicy Kultury);
– w Lubelskim Centrum Kultury nie ma miejsca dla organizacji takich jak PZChiO czy SPAM^{-10}.

— — —
— — —

W zestawieniu danych za 2009 rok, przysłanych przez Polski Związek Chórów i Orkiestr, widać ogromną dysproporcję między liczbą działających zespołów i aktywnością poszczególnych oddziałów związku. Najaktywniejszy jest oddział w Katowicach (152 chóry, w tym 9 męskich, 10 żeńskich, 109 mieszanych, 24 dziecięco-młodzieżowe oraz 51 orkiestr, w tym 45 dętych, 1 symfoniczna, 5 innych; oddział liczy 3863 członków!), który daleko w tyle zostawia inne oddziały, zarówno jeśli chodzi o liczbę członków, zespołów, jak i koncertów. Za nim w zestawieniach plasują się:

- Oddział w Warszawie – 31 chórów, 48 orkiestr, ale tylko 577 członków;
- Oddział w Rzeszowie – 30 chórów, 25 orkiestr, 948 członków;
- Oddział w Lesznie – 34 chóry, 8 orkiestr, 1380 członków;
- Oddział w Ostrowie Wielkopolskim – 23 chóry, 16 orkiestr, 1002 członków;
- Oddział we Wrocławiu – 23 chóry, 14 orkiestr, 849 członków.

Najsłabszą aktywność w tych zestawieniach wykazują:

- Kraków – 4 chóry, 7 orkiestr;
- Słupsk – 7 chórów;
- Kielce – 4 orkiestry.

— — —
— — —

Porównanie liczby koncertów jakie dały działające przy poszczególnych oddziałach amatorskie zespoły wygląda następująco:

- Oddział w Katowicach – 2613 (!) koncertów, w tym 98 za granicą;
- Oddział w Szczecinie – 790 koncertów, w tym 192 za granicą;
- Oddział w Lesznie – 735 koncertów, w tym 55 za granicą;
- Oddział w Bydgoszczy – 671 koncertów, w tym 28 za granicą;
- Oddział w Ostrowie Wielkopolskim – 634 koncertów, w tym 11 za granicą;
- Oddziały w Bielsku-Białej i Wrocławiu – po 601 koncertów.

Najsłabiej w tym zestawieniu wypadają oddziały w Krakowie (130 koncertów), Kielcach (126 koncertów) i Łodzi (60 koncertów). Oddziały w Warszawie i Częstochowie nie nadesłały sprawozdań.

— — —

1. Zob. Andrzej Chłopecki, „Muzyka współczesna", str. 30 niniejszego *Raportu*
2. Zob. Aleksandra Jagiełło-Skupińska, „Dane statystyczne Głównego Urzędu Statystycznego o uczestnictwie Polaków w muzycznych wydarzeniach kulturalnych", *Część trzecia* niniejszego *Raportu*
3. Zob. Kamila Stępień-Kutera, „Finansowanie, instytucje kultury...", *Część trzecia* niniejszego *Raportu*
4. Katarzyna Plebańczyk, Piotr Górski *Oferta kulturalna Krakowa 2005 w opinii jej odbiorców*
5. Agnieszka Pietrasik *Publiczność Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień"*, praca magisterska, UW 2006
6. Zob. Aleksandra Jagiełło-Skupińska, „Dostępność danych na temat życia muzycznego w Polsce", *Część trzecia* niniejszego *Raportu*
7. Por. artykuł na stronie PZChiO: www.zgpzchio.pl
8. Informacje te zawdzięczamy pani Annie Tarnowskiej, prezes Zarządu Głównego PZChiO
9. Informacje wg: Mariusz Polarczyk, prezes Oddziału PZChiO „Macierz"
10. Informacje wg: Tadeusz Rokicki, prezes Oddziału w Lublinie, działacz Lubelskiego Oddziału SPAM

Joanna Szymajda

MUZYKA A TANIEC

Muzyka krzyżuje swoje drogi ze światem tańca i baletu bez względu na jej gatunkowe określenie jako klasycznej, współczesnej, dawnej czy tradycyjnej. W Polsce te obszary przenikania definiują się czasami w postaci współpracy artystów tańca i kompozytorów w tworzeniu nowego dzieła, ale najczęściej w pracy tancerzy i choreografów nad gotowym dziełem muzycznym.

Obecnie w kraju działa 9 zespołów baletowych przy operach, 8 zespołów przy teatrach muzycznych, z czego Bałtycki Teatr Tańca (BTT) jest zespołem wydzielonym w 2010 z Opery Bałtyckiej (ale pozostającym w jej strukturach administracyjnych), a Polski Balet Narodowy (PBN) jest jedynym zespołem o tak szeroko zakrojonej autonomii artystycznej. We wrześniu 2009 r. został wydzielony ze struktur opery jako autonomiczna jednostka i podniesiony przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego do rangi równorzędnego partnera Opery Narodowej w ramach Teatru Wielkiego.

Poza zespołami baletowymi działają także liczne zespoły tańca ludowego, w tym dwa zawodowe (Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”, Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze”) oraz zespoły tańca współczesnego (w tym instytucjonalne: Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, Śląski Teatr Tańca, Lubelski Teatr Tańca, Kielecki Teatr Tańca oraz około trzydziestu określających się jako profesjonalne), a także kilkudziesięciu artystów niezależnych. Nie ma dokładnych danych liczbowych na ten temat. Pierwszym zarysem sytuacji tańca w Polsce był przygotowany na Kongres Kultury w 2009 „Raport o stanie tańca współczesnego po 1989”[1], a bardziej szczegółowe badania zostaną przedstawione po I Kongresie Tańca (w kwietniu 2011). Tymczasem można zapoznać się z regionalnymi raportami na stronie www.kongrestanca.pl.

Zespoły baletowe posiadają zazwyczaj w swoich repertuarach przedstawienia klasyczne, takie jak *Jezioro łabędzie* Piotra Czajkowskiego, *Bajadera* Ludwiga A. Minkusa, *Kopciuszek* Sergiusza Prokofiewa etc., które powstawały w epoce, gdy choreografię tworzono do skomponowanej już muzyki baletowej. Dziś zdarza się, że twórcy obu stron współpracują podczas procesu twórczego albo wręcz – że choreograf najpierw tworzy układ, do którego na koniec dobiera muzykę (najczęściej w przypadku tańca współczesnego).

Popularne są także zabiegi adaptacji muzyki czysto instrumentalnej, która współczesnym choreografom służy jako źródło inspiracji. Przykładem może być muzyka Jana Sebastiana Bacha (*Barocco* Jacka Przybyłowicza i Polskiego Teatru Tańca, *Tańczmy Bacha* Polskiego Baletu Narodowego). Z kompozytorów polskich najbardziej popularny jest Fryderyk Chopin[–2] (*Chopin fresh fruits* Jacka Przybyłowicza i Polskiego Teatru Tańca, *Chopin, artysta romantyczny* Polskiego Baletu Narodowego czy *Chopinart* Bałtyckiego Teatru Tańca). Powstają także kompozycje inspirowane oryginałem (*Transkrypcje. Hommage pour Chopin* Sopockiego Teatru Tańca) lub łączące utwory niekiedy bardzo odległe stylistycznie – jak w przypadku spektaklu *Eurazja* Bałtyckiego Teatru Tańca, w którym wykorzystano muzykę m.in. Jana Sebastiana Bacha, Nigela Kennedy'ego i Michała Lorenca, czy *La, La Land* Śląskiego Teatru Tańca do muzyki Zbigniewa Karkowskiego, Stefana Betke (Pole), Pansonic i Aleksandra Lasonia. Choreografowie baletowi i twórcy współczesnego tańca sięgają także do muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego (np. *I przejdą deszcze...* Krzysztofa Pastora), Pawła Szymańskiego (*Trop: Dance as Art* Iwony Pasińskiej i Kai Kołodziejczyk), współpracują z kompozytorami (Polski Teatr Tańca m.in. z Krzysztofem Knittlem). Przykladem może tu być także program edukacyjny *Rytm* (2010) Narodowego Centrum Kultury, w którym wykorzystano muzykę Witolda Lutosławskiego.

W obszarze współczesnego tańca istnieje też silny nurt improwizacji muzyczno--tanecznej, reprezentowany m.in. przez Konrada Szymańskiego pracującego w Łodzi czy kolektyw Melba z Warszawy. W Warszawie w 2010 po raz pierwszy odbył się połączony festiwal muzyki improwizowanej (Ad Libitum) i improwizacji tańca (SIC!), a rezultaty zachwyciły zarówno krytyków, jak i publiczność. Zagadnieniu relacji muzyka – taniec poświęcone były również Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w 2010 w Lublinie.

Nie można więc mówić o jakimś współczesnym kanonie. Panuje zdecydowanie artystyczna swoboda w wyborze oprawy muzycznej, ale nadal do dzieł współczesnych kompozytorów polskich sięga się zdecydowanie rzadko. Poważnym problemem jest zamawianie muzyki do choreografii, głównie z powodów finansowych. Istnieje jedynie kilku kompozytorów stale współpracujących z zespołami tańca. Dominik Strycharski pracuje z Bretoncaffe, a także z artystami niezależnymi, gdański kolektyw Dada von Bzdulov z kolei współpracuje często z muzykami takimi jak Mikołaj Trzaska czy duet SzaZa, ale są to wyjątki oparte w dużej mierze na osobistych doskonałych relacjach. Aby ułatwić choreografom współpracę z kompozytorami i *vice versa*, Instytut Muzyki i Tańca uruchomi w 2012 roku program zamówień kompozytorsko-choreograficznych „Agon".

1. Raport autorstwa Jadwigi Majewskiej i Joanny Szymajdy dostępny jest na stronie internetowej: http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_tancu_wspolczesnym_,pid,591.html
2. Rok 2010, czyli Rok Chopinowski, zaowocował wyjątkowo licznymi spektaklami do muzyki tego kompozytora.

Paweł Sztompke

MUZYKA FILMOWA

„Wybitne światowe kino i związana z nim muzyka. Legendarni i młodzi twórcy, reżyserzy, kompozytorzy, aktorzy, setki pokazów, a także niezwykłe koncerty" – tak reklamuje się nowy letni festiwal w Poznaniu – Międzynarodowy Festiwal Filmu i Muzyki „Transatlantyk". Pomysłodawcą i dyrektorem artystycznym jest laureat Oscara, kompozytor Jan A.P. Kaczmarek. Takich dużych imprez letnich, podczas których ważną rolę odgrywa muzyka filmowa, jest o wiele więcej. Festiwale muzyki filmowej odbywają się w Łodzi i Krakowie. Festiwale i wielkie przeglądy kina z dużym akcentem na muzykę – Era Nowe Horyzonty we Wrocławiu, Tarnowska Nagroda Filmowa, Dwa Brzegi w Kazimierzu Dolnym, Festiwal Polskich Filmów w Gdyni – mają ugruntowany już, również muzycznie, poziom. Jeśli dodamy do tego kilkadziesiąt koncertów poświęconych wyłącznie muzyce kina i programów filmowych w repertuarze symfonicznych orkiestr działających we wszystkich ośrodkach filharmonicznych w całej Polsce, to otrzymamy i tak niepełny obraz koncertowej ofensywy muzyki filmowej.

W ostatnim ćwierćwieczu ten gatunek muzyczny zrobił oszałamiającą karierę. I choć historia muzyki filmowej, muzyki w kinie, ma ponad sto lat, to ostatnie dwudziestopięciolecie jest jej absolutnym triumfem. Z pogardzanego, nieistotnego gatunku wypowiedzi artystycznej, traktowanego również nonszalancko przez samych twórców, stała się ważną, docenioną, a co najważniejsze – istniejącą również poza kinem dziedziną muzyki. Dlaczego tak się stało i co się musiało wydarzyć, że słynne zdanie jednego z najwybitniejszych kompozytorów XX wieku dziś brzmi tylko jak żart – na pytanie o rolę muzyki w filmie odpowiedział, że jej główną rolą jest utrzymanie w dobrej kondycji finansowej jej twórcy?

Powodów jest kilka. Nie wszystkie zresztą związane z rozwojem kina i stale rosnącą popularnością sztuki filmowej. Te pozafilmowe to przede wszystkim pojawienie się na początku lat osiemdziesiątych XX wieku płyty kompaktowej. Nośnika, który miał ogromny wpływ na poszerzenie repertuaru muzycznego wydawanego na płytach.

— — —

Mniejsze zainteresowanie muzyką poważną, klasyczną spowodowało, że producenci poszukiwali nowych kompozycji, które mogłyby być zaakceptowane przez słuchaczy wychowanych już nie na kulturze wysokiej, lecz niemal wyłącznie rozrywkowej. Taką drogą poszerzania repertuaru o nowe muzyczne projekty – nie tak hermetyczne jak muzyka współczesna, skierowane do szerokiej publiczności – stała się właśnie muzyczna twórczość filmowa. Z reguły o wiele prostsza, komunikatywna, będąca gdzieś w połowie drogi pomiędzy muzyką klasyczną i rozrywkową, a dodatkowo mająca jeszcze jeden walor – jej popularność wyznaczał często komercyjny sukces filmu. Takimi sztandarowymi przykładami nowego gatunku łączącego przebojowość z klasycznym brzmieniem orkiestrowym są kompozycje Johna Williamsa, chociażby do filmu „Gwiezdne wojny". Ta muzyka wyznaczyła nową brzmieniową jakość w popularnym kinie rozrywkowym, stając się jednocześnie wielkim sukcesem fonograficznym, a więc osiągnęły dwa cele, sukces na dwóch polach eksploatacji – kinowym i płytowym. Po latach doszedł jeszcze jeden sukces – estradowy. Tego typu kompozycje, rozpisane na wielkie składy symfoniczne, są z dużym powodzeniem grywane również przez najsłynniejsze orkiestry na całym świecie.

— — —

Owa łatwość percepcji, prostszy język muzyczny, popularność samego filmu, a także coraz gorsze przygotowanie szerokiej publiczności do recepcji współczesnej muzyki poważnej – wszystko to sprawiło, iż ten produkt „czekoladopodobny" stał się tak atrakcyjny dla dzisiejszego słuchacza. Jednocześnie współczesne kino daje ogromne możliwości kompozytorom. Ograniczając nieco ich wolność, charakterystyczną dla sztuki autonomicznej, ale dając w zamian naprawdę wiele, tak od strony wypowiedzi artystycznej, jak możliwości dotarcia do grupy słuchaczy, do której w inny sposób nigdy by nie trafili. Komponowanie muzyki ilustracyjnej jest dziś nie tylko zajęciem lukratywnym, ale i dającym kompozytorom szansę zaistnienia poza hermetycznym światem melomanów, dlatego też tak wielu wybitnych twórców wiąże się, może nie na stałe, ale i nie jest to również przelotny flirt, z muzyką kina.

— — —

Ten złoty czas muzyki kina w sposób doskonały wykorzystali polscy twórcy. Obok operatorów obrazu jest to chyba jedyna grupa zawodowa związana z kinem, której udało się odnieść również sukces międzynarodowy, realizować swoje projekty w najważniejszych studiach filmowych świata. Za nieomal każdą międzynarodową karierą polskiego kompozytora stoi wcześniejszy światowy sukces polskiego filmu. Gdyby nie „Nóż w wodzie" Romana Polańskiego, świat najprawdopodobniej nie poznałby muzyki Krzysztofa Komedy, gdyby nie Krzysztof Zanussi, pozycja Wojciecha Kilara nie byłaby tak mocna, gdyby nie Krzysztof Kieślowski i Agnieszka Holland – Zbigniew Preisner nie odniósłby swojego światowego sukcesu. Jan A.P. Kaczmarek, Michał Lorenc, Włodzimierz Pawlik, Abel Korzeniowski, Krzesimir Dębski, Stanisław Syrewicz, Zygmunt Konieczny, Paweł Szymański, Paweł Mykietyn, Maciej Zieliński, Jacek Grudzień – to nazwiska, które wpisały się już w historię polskiego kina, choć należą przecież do kręgów muzyki poważnej, jazzowej czy rozrywkowej. W Polsce właściwie nie wykształcił się model kompozytora pracującego wyłącznie dla kina, co zresztą jest korzystne, gdyż daje szansę pełnego rozwoju ich talentów, realizowania różnych form wypowiedzi artystycznej.

— — —

Po roku 1990 w naszej kinematografii zaznaczył się silny nurt kina rozrywkowego, komercyjnego; nastąpił zalew seriali telewizyjnych. Przypomina to w pewnym stopniu sytuację przedwojennego polskiego kina, kiedy to większą część dorobku stanowiły błahe komedie, kino przebojowe. Mistrzami muzyki dla tego gatunku kina i seriali są m.in. Krzesimir Dębski – niezwykle wszechstronny kompozytor, skrzypek jazzowy i aranżer (kilkadziesiąt filmów fabularnych, w tym „Ogniem i mieczem" w reżyserii Jerzego Hoffmana, kilkanaście seriali telewizyjnych, m.in. „Ranczo", „Na Wspólnej", „Na dobre i na złe", „Złotopolscy"), a w młodszej generacji Maciej Zieliński – twórca muzyki filmowej, teatralnej, piosenek i ilustracji do produkcji telewizyjnych (komedie romantyczne w reżyserii Ryszarda Zatorskiego „Nigdy w życiu", „Tylko mnie kochaj", „Dlaczego nie!" czy „Nie kłam kochanie", „Och, Karol 2" w reżyserii Piotra Wereśni).

— — —

Tego rodzaju produkcje rządzą się swoimi prawami, wymagają od twórców pewnych umiejętności, w tym od kompozytorów łatwości pisania przebojowych piosenek i melodii. Nasza powojenna kinematografia, która bardzo dawkowała użycie chwytliwych piosenek w swoich ścieżkach dźwiękowych, preferując kino artystyczne, nagle stanęła przed nowym wyzwaniem, w którym to właśnie muzyka,

a ściślej piosenka stała się najważniejszym akcentem promocyjnym kina. Nie zawsze nawet musiała idealnie pasować do obrazu, często wręcz pojawiała się na końcu filmu, aby nie przeszkadzać w dramaturgii dzieła filmowego, a jednak zaistnieć w kinie. Chwytliwa piosenka jest najlepszą reklamą dla filmu, jego muzyczną wizytówką, często pojawiającą się długo przed premierą w stacjach radiowych i telewizji. To jest oczywiście trend światowy, okazało się, że dla kina popularnego, rozrywkowego nie ma lepszego promocyjnego zabiegu aniżeli dobrze skrojony, śpiewany przez aktualną gwiazdę przebój. To niszczy stary porządek dzieła filmowego, ale taka jest cena emancypacji muzyki filmowej i jej niekwestionowany sukces pozaekranowy.

— — —

Miarą popularności gatunku niech będą katalogi wydawanych płyt z oryginalnymi nagraniami filmowymi, potężne działy muzyki filmowej w sklepach płytowych, nowe festiwale. Dawniej ta muzyka mogłaby istnieć tylko z obrazem, tylko w kinie czy telewizji. Dziś jest pełnoprawnym uczestnikiem życia muzycznego – sytuacja muzyki filmowej zmieniła się radykalnie w ciągu zaledwie kilku dekad.

— — —

Reżyserzy bardzo uważnie, podobnie jak to było wiele lat temu, obserwują i wsłuchują się w dźwięki nowej muzyki, poszukując dla swoich filmów nie zawsze i nie za wszelką cenę oryginalnych ścieżek dźwiękowych. Zdarza się, że muzyczne i filmowe sukcesy polskiego kina związane są z utworami już istniejącymi, które zostały zaadaptowane dla potrzeb obrazu, a nie napisane z myślą o nim. Przykładem mogą być takie filmy, jak „Usłyszcie mój krzyk" z 1991 roku, w reżyserii Macieja Drygasa z muzyką Pawła Szymańskiego (*Partita II*), „Plac Zbawiciela" z 2006 roku, w reżyserii Krzysztofa Krauzego i Joanny Kos-Krauze z muzyką Pawła Szymańskiego (fragmenty kompozycji *Ulice Babilonu* ze spektaklu „Zaratustra" w reż. Krystiana Lupy), „33 sceny z życia" z 2008 roku, w reżyserii Małgorzaty Szumowskiej z muzyką Pawła Mykietyna (fragmenty *II Symfonii*), „Tatarak" z 2009 roku, w reżyserii Andrzeja Wajdy z muzyką Pawła Mykietyna (*Sonet II* z *Sonetów Szekspira*) oraz „Nieruchomy poruszyciel" z 2008 roku, w reżyserii Łukasza Barczyka z muzyką Hanny Kulenty (m.in. *Trzeci krąg*, *Koncert fletowy*, *Martwa natura z wiolonczelą*, *II Koncert skrzypcowy*). Kompozytorzy ci są jednak także autorami muzyki pisanej specjalnie do filmów.

— Paweł Szymański:

„Zajęcia dydaktyczne", 1980, reż. Ryszard Bugajski

„Stan nieważkości", film dokumentalny, 1994, reż. Maciej Drygas

„Schizofrenia", film dokumentalny, 2001, reż. Vita Želakevičiūtė
„Głos nadziei", film dokumentalny, 2002, reż. Maciej Drygas
„Jeden dzień w PRL", film dokumentalny, 2005, reż. Maciej Drygas
„Środa czwartek rano", 2007, reż. Grzegorz Pacek
„Korowód", 2007, reż. Jerzy Stuhr
„Las", czarno-biały film eksperymentalny, 2009, reż. Piotr Dumała
— Paweł Mykietyn:
„Egoiści", 2000, reż. Mariusz Treliński
„Ono", 2004, reż. Małgorzata Szumowska
„Essential Killing", 2010, reż. Jerzy Skolimowski
„Trick", 2010, reż. Jan Hryniak
„Sponsoring", 2011, reż. Małgorzata Szumowska
— Hanna Kulenty:
„Historia Roja, czyli w ziemi lepiej słychać", 2011, reż. Jerzy Zalewski

Warto tu wspomnieć także o wielkim sukcesie polskiej animacji. Film „Katedra" zrealizowany przez Tomasza Bagińskiego z muzyką Adama Rosiaka od premiery latem 2002 roku zebrał szereg wyróżnień, m.in. główną nagrodę na prestiżowych targach Siggraph w San Antonio, co automatycznie uprawniło go do ubiegania się o Oscara. Fachowcy od grafiki komputerowej uznali go za perłę w dziedzinie animacji, a amerykańskie Studio Walta Disneya zwróciło się do autora z prośbą o możliwość prezentowania filmu na seminariach dla grafików jako filmu instruktażowego. Sukces ten przypomina skalą dawne osiągnięcia polskiej animacji, choćby takich filmów jak „Dom" w reżyserii Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy czy „Nowy Janko muzykant" z 1960 w reżyserii Jana Lenicy – oba z muzyką elektroniczną Włodzimierza Kotońskiego.

FESTIWALE, KURSY, KONKURSY

Lista wybranych, najbardziej opiniotwórczych przedsięwzięć festiwalowych, konkursów i kursów (najdłużej istniejących, o zasięgu międzynarodowym i ogólnopolskim oraz innych ważnych – według autorów raportu) z podziałem na gatunki, wg daty powstania.

Pełniejsza lista festiwali, konkursów i kursów podana jest na stronie internetowej Polskiego Centrum Informacji Muzycznej: www.polmic.pl

Festiwale muzyki dawnej

— STAROSĄDECKI FESTIWAL MUZYKI DAWNEJ

Stary Sącz, *termin*: VI–VII
organizator: Centrum Kultury i Sztuki im. Ady Sari w Starym Sączu; dyr. art. Andrzej Citak (pierwszym dyr. art. był Stanisław Gałoński)
rok powstania: 1975; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 32 edycje
Najstarszy festiwal muzyki dawnej w Polsce. Główne cele: poszukiwanie jedności kulturowej Europy, rozwijanie kontaktów między ośrodkami kultury w kraju i za granicą, promocja Starego Sącza i regionu oraz wykonawców pochodzących z Sądecczyzny, promowanie młodych wykonawców, edukacja w dziedzinie kultury muzycznej dawnych epok, prezentacja światowej sławy wykonawców muzyki dawnej. Koncerty towarzyszące: w Krakowie, Krynicy, Nowym Sączu, widowiska plenerowe (bractwo rycerskie, pokazy walk, tematy historyczne), wystawy o kulturze danego kraju.

— OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL ZESPOŁÓW MUZYKI DAWNEJ „SCHOLA CANTORUM"

Kalisz, *termin*: I–II
organizator: Stowarzyszenie Edukacyjne Dzieci i Młodzieży „Schola Cantorum" w Kaliszu (od 1999); dyr. art. Grażyna Dziedziak
rok powstania: 1978; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 33 edycje
Początkowo przeglądy, w efekcie ogólnopolski festiwal muzyki dawnej o ogromnym znaczeniu dla kultury polskiej. Ukształtowany na podstawie jedynego w Polsce konkursu muzyki dawnej dla zespołów spoza szkolnictwa muzycznego o ponad 30- letniej tradycji. Koncerty towarzyszące: w Gołuchowie, Antoninie.

— FESTIWAL MUZYKI DAWNEJ NA ZAMKU KRÓLEWSKIM W WARSZAWIE

Warszawa, *termin*: X–XI
organizator: Polskie Towarzystwo Muzyki Dawnej Oddział w Warszawie; dyr. art. Jacek Urbaniak
rok powstania: 1991; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 19 edycji
Festiwal muzyki polskiej i europejskiej od średniowiecza do klasycyzmu, wykonywanej na instrumentach z epoki w stylowych wnętrzach; doroczny przegląd dorobku polskich zespołów muzyki dawnej; nowo odkryte i nieznane dzieła (w szczególności muzyki staropolskiej) oraz ich konteksty w muzyce ludowej i współczesnej; wspieranie amatorskiego młodzieżowego ruchu muzyki dawnej w Polsce.

— MIĘDZYNARODOWA LETNIA AKADEMIA MUZYKI DAWNEJ (część festiwalowa)

Warszawa, *termin*: VII
organizator: do 1999 – Polskie Towarzystwo Muzyki Dawnej Oddział w Warszawie, od 2000 – Fundacja „Concert Spirituel"; dyr. art. Agata Sapiecha
rok powstania: 1992; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 17 edycji
Najstarszy w Polsce projekt tego typu, bardzo wysoko ceniony na świecie. Wieloletnia współpraca międzynarodowej i polskiej sceny muzyki dawnej w orkiestrze tworzonej przy Letniej Akademii na bazie zespołu i chóru Il Tempo. Festiwal połączony z kilkunastoma klasami mistrzowskimi i wykładami wybitnych muzykologów polskich i zagranicznych; wystawy instrumentów i prac plastycznych inspirowanych muzyką dawną.

— FESTIWAL „PIEŚŃ NASZYCH KORZENI"

Jarosław, *termin*: VIII
organizator: Stowarzyszenie Muzyka Dawna w Jarosławiu; dyr. art. Maciej Kaziński
rok powstania: 1993; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 18 edycji
Program jest świadectwem dawnego splendoru i historycznej wagi miasta, jak również jego wieloetniczności, różnorodności wyznań i obrządków. Festiwal charakteryzuje równowaga pierwiastka sakralnego i świeckiego, duchowego i intelektualnego, praktyki i teorii, skupienia i zabawy, elementu profesjonalnego i amatorskiego, sztuki akademickiej i ludowej.

— FESTIWAL OPER BAROKOWYCH

Warszawa, *termin*: X
organizator: Warszawska Opera Kameralna; dyr. art. Stefan Sutkowski
rok powstania: 1993; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 17 edycji
Prezentacja oper barokowych od Periego, Monteverdiego, Purcella, Lully'ego po Haendla na scenie WOK, z orkiestrą barokową Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, z udziałem wybitnych polskich śpiewaków. Z tego festiwalu wyłonił się Festiwal Claudia Monteverdiego.

— DNI BACHOWSKIE

Kraków, *termin*: ok. 21 III (rocznica ur. J.S. Bacha)
organizator: AM w Krakowie, Katedra Klawesynu i Instrumentów Dawnych; opiekun art. prof. Elżbieta Stefańska
rok powstania: 1996; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 15 edycji
Koncerty znanych i mniej popularnych dzieł Bacha w wykonaniu pedagogów i studentów krakowskiej uczelni, a także innych renomowanych artystów. Wykonawcy grają wyłącznie na kopiach lub oryginalnych instrumentach z epoki, starając się wiernie zinterpretować muzykę baroku. Oprócz koncertów odbywają się również wykłady i wystawy.

— „MUZYKA W RAJU" – FESTIWAL W PARADYŻU

Gościkowo, Paradyż; *termin*: VIII
organizator: Fundacja Muzyki Dawnej „Canor"; dyr. festiwalu Cezary Zych i ks. dr Jarosław Stoś
rok powstania: 2003; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 8 edycji
Początkowo część nieustającego festiwalu „Muzyka dawna – *persona grata*" organizowanego w pocysterskim opactwie Paradyż w miejscowości Gościkowo (woj. lubuskie). Koncerty są podsumowaniem współpracy orkiestry Arte dei Suonatori (pełniącej funkcję gospodarza festiwalu) i jej najważniejszych partnerów – stałych gości festiwalu, głównie artystów zagranicznych.

— FESTIWAL „FORUM MUSICUM"

Wrocław, *termin*: VIII
organizator: Międzynarodowy Festiwal „Wratislavia Cantans"; dyr. generalny Andrzej Kosendiak, dyr. art. Tomasz Dobrzański
rok powstania: 2003; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 8 edycji
Festiwal muzyki dawnej wykonywanej na historycznych instrumentach, przyciąga zróżnicowaną publiczność, zarówno polską, jak i zagraniczną. Każda edycja Forum Musicum ma swój temat, a koncentruje się na repertuarze z okresu 1600–1800.

— MISTERIA PASCHALIA

Kraków, *termin*: Wielki Tydzień
organizator: Krakowskie Biuro Festiwalowe; dyr. Art. Filip Berkowicz
rok powstania: 2004; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 8 edycji
Ideą festiwalu jest prezentacja muzyki związanej z okresem Wielkiego Tygodnia i Wielkanocą w mistrzowskich interpretacjach czołowych przedstawicieli wykonawstwa historycznego. W programie koncerty i misteria paschalne; wielkie dzieła wokalno-instrumentalne. Podczas każdej edycji festiwalu na krakowskim Rynku Głównym wystawiane są widowiska związane tematycznie z okresem Wielkiego Tygodnia.

— Cykle koncertów **CONCERT SPIRITUEL W WILANOWIE** (ostatnio w całej Warszawie, szczególnie na Trakcie Królewskim); Warszawa, *termin*: III–VI, IX–XII
organizator: Fundacja „Concert Spirituel"; dyr. art. Agata Sapiecha
rok powstania: 2004; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano ok. 30 koncertów
Cykl 4–8 koncertów rocznie, nawiązujących do XVIII-wiecznej tradycji Le Concert Spirituel we Francji, z udziałem gwiazd sceny światowej i wybitnych wykonawców polskich oraz studentów Studium Muzyki Dawnej UMFC. Promocja Warszawy jako ważnego ośrodka muzycznego w czasach królewskiego mecenatu Wazów, Wettinów i Stanisława Augusta; podnoszenie poziomu świadomości wykonawczej i wiedzy o muzyce w kontekście historycznym; rozwój twórczej współpracy międzynarodowej i międzypokoleniowej.

— Cykl koncertów **DLA MIŁOŚNIKÓW I DLA ZNAWCÓW** (koncerty powtarzane w Archikatedrze Warszawskiej i w Podkowie Leśnej); Warszawa, *termin*: jedna niedziela w miesiącu
organizator: Biuro Koncertowe UMFC
rok powstania: 2004; *cykliczność*: 8 koncertów w roku
Jeden z najpopularniejszych cykli koncertowych na UMFC, w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego (ok. 500 miejsc), szczególnie Koncerty Adwentowe i Pasyjne przygotowywane przez Międzywydziałowe Studium Muzyki Dawnej i Wydział Wokalny, często z udziałem Międzyuczelnianej Orkiestry Barokowej. Wspólne występy pedagogów i studentów.

— Cykl operowy **OPERA RARA**
Kraków, *termin*: według ustaleń z artystami
organizator: Krakowskie Biuro Festiwalowe; dyr. art. Filip Berkowicz
rok powstania: 2009; *cykliczność*: według ustaleń z artystami
Całoroczny cykl operowy oparty na ambitnych produkcjach najważniejszych scen operowych i festiwali we Włoszech, Francji, w Wielkiej Brytanii czy Niemczech; importowanie gotowych produkcji scenicznych lub koprodukcja ze znanymi teatrami czy festiwalami. Celem jest m.in. ustawiczne podnoszenie poziomu kultury operowej w regionie i wzbogacenie oferty kulturalnej wydarzeniami na najwyższym światowym poziomie, rozwój turystyki kulturalnej i muzycznej. Niekonwencjonalnymi metodami stara się pozyskać nowych odbiorców.

— Cykl koncertów **MAZOVIA GOES BAROQUE**
Warszawa, *termin*: według ustaleń z artystami
organizator: Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki; *współorganizator*: Program 2 PR;
dyr. art. Cezary Zych
rok powstania: 2009; *cykliczność*: według ustaleń z artystami
Ciekawa nowa oferta festiwalowa. Koncerty mają miejsce w Studiu Koncertowym PR im. Witolda Lutosławskiego, nowej przestrzeni dla regularnej i spójnej prezentacji muzyki dawnej w Warszawie. Stwarzają szansę kontaktu z coraz bardziej popularną muzyką baroku w mistrzowskich interpretacjach. Dotychczas gośćmi festiwalu byli artyści zagraniczni.

Festiwale muzyki klasycznej

— **MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL CHOPINOWSKI W DUSZNIKACH-ZDROJU**
Duszniki-Zdrój, *termin*: VIII
organizator: Fundacja Międzynarodowych Festiwali Chopinowskich; dyr. Piotr Paleczny
rok powstania: 1946; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 65 edycji
Najstarszy na świecie nieprzerwanie działający festiwal pianistyczny, w którym wzięli udział niemal wszyscy najznakomitsi współcześni pianiści i wykonawcy muzyki Chopina. Koncertom towarzyszą Ogólnopolskie Kursy Mistrzowskie dla sześciu najbardziej utalentowanych młodych polskich pianistów, których wykładowcami są najwybitniejsi zagraniczni pedagodzy.

— **MUZYCZNY FESTIWAL W ŁAŃCUCIE**
Łańcut, *termin*: V
organizator: Filharmonia Podkarpacka im. A. Malawskiego
rok powstania: 1961; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 49 edycji
Festiwal odbywający się m.in. w pięknych wnętrzach Zamku w Łańcucie. Pierwsza edycja – początkowo pod nazwą Dni Muzyki Kameralnej – została zorganizowana w 1961 roku z inicjatywy Janusza Ambrosa, dyrektora Państwowej Filharmonii w Rzeszowie. Przez dwadzieścia lat odbywał się corocznie w maju – od 1964 roku jako impreza międzynarodowa. Występują na nim najwybitniejsi artyści i słynne orkiestry. Przez dziesięć lat jego współorganizatorem była Telewizja Polska, która rejestrowała koncerty.

— MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL „WRATISLAVIA CANTANS”

Wrocław, *termin*: IX
organizator: Biuro Festiwalowe; dyr. Andrzej Kosendiak, dyr. art. Paul McCreesh
rok powstania: 1966; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 45 edycji
Festiwal muzyki oratoryjno-kantatowej o międzynarodowej renomie, należący do prestiżowego Europejskiego Stowarzyszenia Festiwali (EFA) w Genewie i International Society for Performing Arts Foundation w Nowym Jorku (ISPA). Powstał z inicjatywy Andrzeja Markowskiego, początkowo prezentując arcydzieła muzyki oratoryjnej – dawnej i nowej (Pasja K. Pendereckiego). Od 1996 jako Państwowa Instytucja Kultury, od 2006 jako Narodowe Forum Kultury, w skład którego wchodzą także Filharmonia im. W. Lutosławskiego, Opera Wrocławska, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego. Oprócz koncertów – kursy i sesje naukowe. Organizatorzy festiwalu zajmują się edycją filmów, książek i płyt CD.

— MUZYKA W STARYM KRAKOWIE

Kraków, *termin*: VII
organizator: Capella Cracoviensis, Fundacja Capelli Cracoviensis
rok powstania: 1976; *cykliczność*: corocznie; zorganizowano 33 edycje
Jest jednym z najstarszych festiwali krakowskich. Twórcą Festiwalu i jego dyrektorem artystycznym jest Stanisław Gałoński założyciel i wieloletni dyrektor Capelli Cracoviensis. W czasie dwóch tygodni Festiwalu słuchacze mają możliwość zapoznania się z wybitnymi interpretacjami muzyki różnych epok, w szczególnej scenerii najpiękniejszych zabytkowych wnętrz krakowskich, w kościołach, muzeach, na dziedzińcach. Do roku 2009 Festiwal związany był z działalnością Capelli Cracoviensis, obecnie jego organizację Władze Miasta powierzyły Fundacji Capella Cracoviensis.

— DNI MUZYKI KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Zakopane, *termin*: VII
organizator: Towarzystwo im. Karola Szymanowskiego
rok powstania: 1977; *cykliczność*: corocznie; zorganizowano 33 edycje
Najstarszy festiwal muzyczny na Podhalu, jedyny w Europie poświęcony muzyce Karola Szymanowskiego. Do 1987 roku Dni odbywały się w marcu, a później we wrześniu. Począwszy od 10. edycji festiwal odbywa się w lipcu – miesiącu największego natężenia turystyki na Podhalu. Koncerty symfoniczne i kameralne organizowane są w okazałych kościołach i atrakcyjnych galeriach Zakopanego, natomiast stanowiące przewagę występy solistów odbywają się w Willi „Atma” – byłym domu Karola Szymanowskiego, a obecnie muzeum jego imienia.

— MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL MUZYCZNY „ŚLĄSKA JESIEŃ GITAROWA”

Tychy, *termin*: X
organizator: Biuro Festiwalowe, Miejskie Centrum Kultury
rok powstania: 1986; *cykliczność*: biennale; zrealizowano 13 edycji
Najważniejszy festiwal gitarowy w Europie Środkowo-Wschodniej. Gromadzi najwybitniejszych muzyków z Polski i świata. Ważną częścią festiwalu jest konkurs wykonawczy.

— FESTIWAL KOMPOZYTORÓW POLSKICH

Bielsko-Biała, *termin*: X
organizator: Bielskie Centrum Kultury
rok powstania: 1996; *cykliczność*: corocznie; zorganizowano 15 edycji
Festiwal prezentujący monograficzny przegląd twórczości polskich kompozytorów XIX i XX wieku (Chopin, Karłowicz, Moniuszko, Szymanowski, Lutosławski, Bacewicz, Górecki, Kilar, Penderecki), odbywający się pod patronatem Henryka Mikołaja Góreckiego. Na trzydniowy festiwal składają się koncerty oratoryjne, symfoniczne i kameralne. W 2005 roku na festiwalu tym Kronos Quartet dokonał światowego prawykonania *III Kwartetu smyczkowego* H. M. Góreckiego.

— WIELKANOCNY FESTIWAL LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Warszawa, *termin*: przed Wielkanocą, zwykle do Wielkiego Piątku
organizator: Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena; prezes Elżbieta Penderecka, dyr. Andrzej Giza
rok powstania: 1997; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 14 edycji
Od początku swego istnienia (program Kraków 2000 – Europejskie Miasto Kultury) zyskał rangę wydarzenia o dużej skali z gwiazdorską obsadą. Zadaniem festiwalu jest ukazanie dzieła Beethovena w rozmaitych kontekstach – romantyzmu, modernizmu i XX wieku. Festiwalowi, początkowo organizowanemu w Krakowie, a od 2004 w Warszawie, towarzyszą wystawy i sympozja naukowe (część imprez nadal odbywa się w Krakowie). Od 2001 należy do Europejskiego Stowarzyszenia Festiwali EFA.

— FESTIWAL MUZYCZNY POLSKIEGO RADIA

Warszawa, *termin*: różnie
organizator: Polskie Radio SA
rok powstania: 1997 (istniał do 2008); *cykliczność*: corocznie; z przerwami, zrealizowano 11 edycji
Wykorzystanie potencjału artystycznego Polskiego Radia. Każda edycja poświęcona innemu twórcy, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki polskiej.

— FESTIWAL CARILLONOWY

Gdańsk, *termin*: VIII
organizator: Muzeum Historyczne Miasta Gdańsk
rok powstania: 1999; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 12 edycji
Unikalny ze względu na niezwykłe instrumenty – spośród trzech carillonów w Polsce dwa znajdują się w Gdańsku. Festiwal prezentuje wykonania najwybitniejszych muzyków polskich i obcych grających na carillonie.

— MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL MUZYCZNY „CHOPIN I JEGO EUROPA"

Warszawa, *termin*: VIII
organizator: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina; dyr. festiwalu: Stanisław Leszczyński
rok powstania: 2005; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 6 edycji
Celem festiwalu jest promocja polskiej kultury muzycznej poprzez stworzenie w Warszawie wydarzenia o najwyższej randze artystycznej wpisującego się na stałe w kalendarz imprez europejskich. Głównym zamierzeniem programowym jest przedstawienie twórczości Fryderyka Chopina w szerokim kontekście kulturowym, sięgnięcie do wielorakich źródeł jego stylu, „odkrycie" związków zarówno z kompozytorami jemu współczesnymi, jak i twórcami następnych generacji poprzez prezentację dzieł od XVIII wieku do współczesności. Ambicją Festiwalu jest, aby były to „polskie Promsy". Należy do prestiżowego Europejskiego Stowarzyszenia Festiwali (EFA).

— **FESTIWAL MUZYKI POLSKIEJ**
Kraków, *termin*: XI
organizator: Stowarzyszenie Muzyki Polskiej
rok powstania: 2005; *cykliczność*: corocznie
Program festiwalu obejmuje różne epoki historyczne, poważną jego część stanowi polska muzyka współczesna. Tradycją stało się prawykonanie utworu zamówionego przez festiwal.

Festiwale muzyki współczesnej

— **WARSZAWSKA JESIEŃ**
Warszawa, *termin*: IX
organizator: ZKP
rok powstania: 1956; *cykliczność*: corocznie z wyjątkiem 1957 i 1982
Pozostaje wizytówką muzycznej współczesności w Polsce z bardzo silnym oddziaływaniem międzynarodowym, utrzymując w repertuarze najbliższą tradycję współczesności modernistycznej, otwarty jest jednocześnie na nurty postmodernistyczne. Dokumentuje i udostępnia stan obecny nowej muzyki, a jednocześnie stymuluje kompozytorską twórczość polską i zagraniczną poprzez zamówienia nowych utworów, a także jest miejscem międzynarodowej współpracy, choćby za sprawą powołanych do życia warsztatowych zespołów młodych wykonawców nowej muzyki.

— **POZNAŃSKA WIOSNA MUZYCZNA**
Poznań, *termin*: III
organizator: ZKP Oddział Poznański
rok powstania: 1961; *cykliczność*: corocznie z przerwami
Festiwal poświęcony polskiej muzyce współczesnej, szczególnie kompozytorów związanych z Poznaniem. W drugiej połowie lat 90. przekształcony w biennale, organizowany był jako „Dni kompozytorów poznańskich". Od 2000 utrzymywany w rytmie biennale poszerzył program o muzykę kompozytorów zagranicznych.

— **MUSICA POLONICA NOVA** (dawniej: Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej)
Wrocław, *termin*: do 2008 – II, 2010 – V, 2012 – IV
organizator: ZKP, Filharmonia Wrocławska
rok powstania: 1962; *cykliczność*: biennale
Festiwal polskiej muzyki współczesnej, zrazu dotyczył muzyki współczesnej „ziem odzyskanych", z czasem stał się – obok corocznie organizowanej Poznańskiej Wiosny – przeglądem polskiej twórczości kompozytorskiej, traktowanym niejako jako suplement do międzynarodowej Warszawskiej Jesieni.

— ŚWIĘTOKRZYSKIE DNI MUZYKI
Kielce, *termin*: wiosna
organizator: Filharmonia Świętokrzyska im. O. Kolberga w Kielcach
Rok powstania: (lata 60.); *cykliczność*: corocznie z 30-letnią przerwą; zrealizowano 19 edycji
Ważną częścią Festiwalu jest prezentacja najnowszych utworów polskich kompozytorów, dotąd niewykonywanych. W ostatnich edycjach także interdyscyplinarny, multimedialny, prezentuje utwory wykorzystujące nowe techniki kompozytorskie i wykonawcze.

— ŚLĄSKA TRYBUNA KOMPOZYTORÓW
Katowice, *termin*: różnie
organizator: ZKP Oddział Katowicki
rok powstania: 1973; *cykliczność*: corocznie – serie koncertowe
Programy koncentrują się głównie na twórczości kompozytorów śląskich.

— LABORATORIUM MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ
Warszawa (od 2003, wcześniej Białystok), *termin*: różnie
organizator: Stowarzyszenie „Laboratorium Muzyki Współczesnej"
rok powstania: 1985; *cykliczność*: corocznie
Program festiwalu zawiera przede wszystkim utwory kameralne, z przewagą twórczości polskiej. W programie pewną część zajmują prawykonania.

— WARSZAWSKIE SPOTKANIA MUZYCZNE
Warszawa, *termin*: V
organizator: ZKP
rok powstania: 1986; *cykliczność*: corocznie
Programy festiwalu łączą polską współczesność (szczególnie, choć nie tylko, twórczość kompozytorów warszawskich) z europejską muzyką dawną (renesansu i baroku), często w wykonaniach zapraszanych zespołów zagranicznych.

— DNI KOMPOZYTORÓW KRAKOWSKICH
Kraków, *termin*: VI
organizator: ZKP
rok powstania: 1988; *cykliczność*: corocznie
Centralnym obszarem programów festiwalu jest współczesna twórczość kompozytorów krakowskich ukazywana w kontekście tak współczesności polskiej, jak i XX-wiecznej klasyki, a także muzyki krajów sąsiednich (Słowacja, Ukraina).

— GAUDE MATER
Częstochowa, *termin*: V
organizator: Ośrodek Promocji Kultury „Gaude Mater"
rok powstania: 1991; *cykliczność*: corocznie
Programy festiwalu obejmują muzykę sakralną i religijną różnych wyznań i kręgów kulturowych, w tym współczesną ze szczególnym uwzględnieniem kompozycji polskich.

— **ALKAGRAN**
Czechowice-Dziedzice, *termin*: X
organizator: Miejski Dom Kultury
rok powstania: 1991; *cykliczność*: corocznie
Zainaugurowany w pierwszą rocznicę śmierci Andrzeja Krzanowskiego z inicjatywy Towarzystwa Przyjaciół Czechowic-Dziedzic festiwal obejmuje prezentację twórczości Andrzeja Krzanowskiego, koncerty i widowiska muzyczne dla dzieci i młodzieży, koncerty muzyki dawnej, klasycznej, współczesnej, jazzowej, folkowej i poezji śpiewanej, spektakle teatralne i widowiska baletowe, wykłady i spotkania z twórcami, konkursy muzyczne, wystawy.

— **AUDIO-ART**
Kraków, Warszawa
termin: różne
organizator: Stowarzyszenie „Muzyka Centrum"
rok powstania: 1993; *cykliczność*: corocznie
Festiwal skupia się na integracji sztuk wizualnych i dźwiękowych, na nowych koncepcjach źródeł dźwięku – obiektu i instrumentu muzycznego, w których kompozytor, konstruktor i wykonawca unifikują cały proces tworzenia i wykonania dzieła. Festiwal prezentuje artystów z całego świata oraz ich premierowe projekty.

— **FORUM IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO**
Warszawa, *termin*: II
organizator: Filharmonia Narodowa
rok powstania: 1994; *cykliczność*: corocznie
Zaplanowany jeszcze za życia kompozytora z inicjatywy ówczesnego dyrektora FN Kazimierza Korda, festiwal po raz pierwszy odbył się tuż po śmierci Witolda Lutosławskiego. Ideą przedsięwzięcia jest ukazywanie muzyki kompozytora w rozmaitych kontekstach estetycznych klasyki i współczesności XX wieku.

— **SACRUM-PROFANUM**
Kraków, *termin*: IX
organizator: Krakowskie Biuro Festiwalowe
rok powstania: 2003; *cykliczność*: corocznie
Program festiwalu skupia się na najwybitniejszych postaciach kompozytorskich Europy i świata, prezentując ich dzieła w wykonaniach najbardziej renomowanych zespołów świata. Taka mnogość najwybitniejszych kompozytorów nowej muzyki i najwybitniejszych wykonawców rzadko zdarza się na innych festiwalach w Europie i na świecie. Kraków tym samym – podobnie, jak Warszawa i Wrocław – staje się miastem nowej muzyki o znaczeniu światowym. W 2010 w programie znalazły się po raz pierwszy utwory kompozytorów polskich.

— **ŁAŃCUCH**
Warszawa, *termin*: różne
organizator: Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego
rok powstania: 2004; *cykliczność*: z założenia corocznie
Festiwal zainaugurowany został w 10. rocznicę śmierci Witolda Lutosławskiego i jest poświęcony jego twórczości – także tej, która ma mniejsze znaczenie artystyczne, jak piosenki pisane pod pseudonimem. Tytuł festiwalu odnosi się do tytułów 3 kompozycji Lutosławskiego i jest znakiem różnych konfiguracji w prezentowaniu muzyki kompozytora, nawet z udziałem DJ-ów.

— **FESTIWAL PRAWYKONAŃ**
Katowice, *termin*: III
organizator: NOSPR
rok powstania: 2005; *cykliczność*: biennale
Festiwal dopełnia obraz polskiej twórczości kompozytorskiej w bardzo ważny i istotny sposób. Staje się przeglądem tego, co tworzone jest na bieżąco, co mogłoby długo czekać na okazję prezentacji publicznej. To bardzo istotny cel festiwalu, który wpisuje się w górnośląski pejzaż rozlicznych przedsięwzięć festiwalowych typu „Śląskiej Trybuny Kompozytorów", seriami koncertów cyklu „Kwartet Śląski i jego goście", koncertami w nowo zbudowanej Sali koncertowej Akademii Muzycznej „Sinfonia", inicjatywami koncertowymi Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy „Aukso" czy Zespołu Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia".

— **MUSICA ELECTRONICA NOVA**
Wrocław, *termin*: V
organizator: ZKP, Akademia Muzyczna
rok powstania: 2005; *cykliczność*: biennale
Organizowany naprzemiennie z festiwalem „Musica Polonica Nova". Daje możliwość polskim kompozytorom i publiczności konfrontacji dokonań w sferze nowych technologii (muzyka komputerowa, live electronics, multimedia) z osiągnięciami artystycznymi sceny światowej. Gromadzi młodą publiczność interesującą się najnowszymi trendami we współczesnej sztuce.

— **AD LIBITUM**
Warszawa, *termin*: X
organizator: Fundacja Polskiej Rady Muzycznej
rok powstania: 2006; *cykliczność*: corocznie
Międzynarodowy festiwal sztuki improwizacji powołany do życia przez Krzysztofa Knittla pod hasłem: „Improwizacja w muzyce jako element edukacji kulturalnej", w każdej edycji ukazujący inny gatunek muzycznej improwizacji i jej różne konteksty – od muzyki jazzowej, przez swobodną improwizację i improwizację dyrygowaną, po awangardowe techniki wykonawcze, indeterminizm, minimalizm, relacje między dźwiękiem, słowem, muzyką i teatrem w nowych nurtach artystycznych. W 2010 roku połączony był z Międzynarodowym Festiwalem Improwizacji Tańca SIC!

— **NOSTALGIA**
Poznań, *termin*: X
organizator: Fundacja Malta
rok powstania: 2007; *cykliczność*: od 2010 corocznie
Festiwal dotyczy w szczególny sposób muzyki (ale też i kultury w najszerszym ujęciu) Europy postsowieckiej, widzianej w szerszym kontekście.

Festiwale muzyki alternatywnej

— MÓZG FESTIVAL
termin: XI/XII
organizator: Stowarzyszenie Artystyczne „Mózg"
rok powstania: 2000, wznowiony w 2005; *cykliczność*: corocznie od 2007
Festiwal powstały pod nazwą „Muzyka z Mózgu" w jednej z kolebek yassu i wywodzący się z tego nurtu. Program został stopniowo rozszerzony na obszar avant-jazzu (w szczególności na zjawiska, które były inspiracją dla yassu), a obecnie obejmuje „muzykę współczesną i sztuki wizualne".

— WARSAW ELECTRONIC FESTIVAL
Warszawa, *termin*: VI (od 2008)
organizator: Fundacja „Sztuka i Technologia"
rok powstania: 2001; *cykliczność*: corocznie + liczne zdarzenia dodatkowe
Poświęcony jest przede wszystkim szerokiej, wyczerpującej prezentacji polskiej sceny muzyki elektronicznej.

— WROCŁAW INDUSTRIAL FESTIVAL
Wrocław, *termin*: XI
organizator: Stowarzyszenie „Industrial Art"
rok powstania: 2001; *cykliczność*: corocznie
Festiwal muzyki industrialnej – ukazuje między innymi zakorzenienie twórców alternatywnej muzyki współczesnej w tym nurcie.

— MUSICA GENERA
Szczecin, Warszawa, *termin*: V
organizator: Musica Genera
rok powstania: 2002; *cykliczność*: corocznie, obecnie zawieszony
Festiwal swobodnej improwizacji, rozszerzony następnie na współczesną kompozycję, multimedia, instalacje dźwiękowe.

— TURNING SOUNDS, GĘBOFON
Warszawa, Łódź, i in., *termin*: różnie
organizator: Austriackie Forum Kultury (do 2004), Stowarzyszenie „Turning Sounds"
rok powstania: 2003; *cykliczność*: corocznie (do 2007), obecnie jako nieregularny cykl zdarzeń
Festiwal i cykl zdarzeń zainicjowany przez Andreasa Stadlera z Austriackiego Forum Kultury. Poświęcony alternatywnej muzyce współczesnej, zjawiskom z pogranicza popkultury i awangardy oraz instalacjom dźwiękowym. „Gębofon" to cykl obejmujący rozszerzone techniki wokalne.

— UNSOUND FESTIVAL
Krraków i in., *termin*: X
organizator: Fundacja „Tone – Muzyka i Nowe Formy Sztuki"
rok powstania: 2003; *cykliczność*: corocznie
Od poszukującej muzyki klubowej po pogranicze współczesnej twórczości kompozytorskiej, od Skreama po Michaela Nymana. Zapewne najbardziej widoczny festiwal tego nurtu w Polsce.

— **AVANT ART FESTIVAL**
Wrocław, *termin*: IX–X
organizator: Fundacja „Avant Art"
rok powstania: 2008; *cykliczność*: corocznie
Pomiędzy progresywnym jazzem a alternatywną muzyką współczesną. Liczni artyści zagraniczni.

— **ASYMMETRY FESTIVAL**
Wrocław, *termin*: IV
organizator: Ośrodek Działań Artystycznych „Firlej"
rok powstania: 2009; *cykliczność*: corocznie
Projekty spod znaku elektroniki, ambientu, free-jazzu, breakcore'u i szeroko pojętej awangardy muzycznej oraz konkurs „Neuro Music", w którym zespoły muzyczne mogą wygrać m.in. sfinansowanie sesji nagraniowej oraz występ podczas festiwalu.

Festiwale muzyki ludowej i folkowej

— **FESTIWAL KAPEL I ŚPIEWAKÓW LUDOWYCH**
Kazimierz Dolny, *termin*: VI
organizator: WOK w Lublinie
rok powstania: 1966; *cykliczność*: corocznie
Najważniejszy festiwal polskiej muzyki ludowej.

— **FESTIWAL GÓRALI POLSKICH W ŻYWCU – TYDZIEŃ KULTURY BESKIDZKIEJ**
Żywiec, *termin*: VIII
organizator: Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej
rok powstania: 1970; *cykliczność*: corocznie
Najważniejszy festiwal tradycyjnej muzyki górali polskich.

— **MIKOŁAJKI FOLKOWE**
Lublin, *termin*: XII
organizator: UMCS w Lublinie
rok powstania: 1991; *cykliczność*: corocznie
Festiwal i konkurs muzyki folkowej polskiej i obcej.

— **NOWA TRADYCJA**
Warszawa, *termin*: IV–V
organizator: Polskie Radio Program 2, Radiowe Centrum Kultury Ludowej
rok powstania: 1998; *cykliczność*: corocznie
Festiwal i konkurs muzyki folkowej dla polskich wykonawców.

— ROZSTAJE
Kraków, *termin*: VII
organizator: Biuro Kraków 2000, Stowarzyszenie „Rozstaje"
rok powstania: 1999; *cykliczność*: corocznie
Koncerty plenerowe, kameralne i warsztaty muzyczne (Wyszegradzki Dom Tańca, Szkoła na Rozstajach). Konfrontacja międzynarodowej i polskiej sceny *world music*, etno-jazzu i etno.

— NAJSTARSZE PIEŚNI EUROPY
Lublin, *termin*: XI
organizator: Fundacja „Muzyka Kresów"
rok powstania: 1999; *cykliczność*: corocznie
Podczas festiwalu prezentowane są najstarsze muzyczne świadectwa kultury tradycyjnej z różnych regionów Europy.

— WSZYSTKIE MAZURKI ŚWIATA
Warszawa, *termin*: IV
organizator: Stowarzyszenie „Dom Tańca" (2010), a później Fundacja „Wszystkie Mazurki Świata"
rok powstania: 2009; *cykliczność*: corocznie lub 2 razy w roku
Tematem są rytmy mazurkowe z Polski i całego świata; program składa się z koncertów, nocy tańca oraz warsztatów.

Festiwale muzyki jazzowej

— JAZZ JAMBOREE
Warszawa, *termin*: X
organizator: Fundacja Jazz Jamboree
rok powstania: 1958; *cykliczność*: corocznie
Niegdyś najważniejszy jazzowy festiwal w Polsce prezentujący najciekawsze zjawiska jazzu z USA, Europy i Polski. Po 1989 impreza z roku na rok coraz bardziej podupadająca. Dziś mająca znaczenie wyłącznie historyczne.

— JAZZ NAD ODRĄ
Wrocław, *termin*: III
organizator: Miasto Wrocław (od 2004) oraz Fundacja JnO, PSJ oddział Wrocław
rok powstania: 1964; *cykliczność*: corocznie
Jeden z najstarszych polskich jazzowych festiwali. Zaprasza gwiazdy z USA, Europy i Polski. Towarzyszy mu jeden z najbardziej prestiżowych konkursów jazzowych w Polsce.

— OLD JAZZ MEETING – ZŁOTA TARKA
Iława (dawniej Warszawa), *termin*: VIII
organizator: Iławskie Centrum Kultury, PSJ
rok powstania: 1965; *cykliczność*: corocznie (z przerwami)
Soliści, zespoły i big bandy uprawiające tradycyjne odmiany jazzu – konkurs o nagrodę Złotej Tarki.

— **MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL PIANISTÓW JAZZOWYCH**
Kalisz, *termin*: XI
organizator: Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu
rok powstania: 1974; *cykliczność*: corocznie
Pianistyka jazzowa we wszelkich odmianach i odcieniach. Koncerty muzyków z całego świata.

— **WARSAW SUMMER JAZZ DAYS**
Warszawa, *termin*: VI–VII
organizator: Adamiak Jazz sp. z o.o.
rok powstania: 1991; *cykliczność*: corocznie
Prezentuje najciekawsze i najbardziej aktualne zjawiska w nowoczesnym jazzie światowym. Koncerty wielkich gwiazd z USA uzupełniane występami muzyków z Europy i przedstawicieli kreatywnych środowisk jazzmanów z Polski.

— **ERA JAZZU**
Poznań, Warszawa, i in., *termin*: różnie
organizator: Era Jazzu Poznań Jazz & Festival
rok powstania: 1998; *cykliczność*: corocznie
Cykl rozrzuconych w czasie roku koncertów prezentujący głównie muzykę wielkich gwiazd z zagranicy. Sporadyczny udział muzyków z Polski.

— **LOTOS JAZZ FESTIVAL „BIELSKA ZADYMKA JAZZOWA”**
Bielsko-Biała, *termin*: II
organizator: Stowarzyszenie Sztuka Teatr
rok powstania: 1999; *cykliczność*: corocznie
Gwiazdy z USA, Europy, Polski. Bez linii koncepcyjnej, ale z rozmachem i różnorodnością charakterystyczną dla europejskich jazzowych festiwali. Towarzyszy mu jeden z najbardziej prestiżowych konkursów jazzowych w Polsce.

— **KRAKOWSKA JESIEŃ JAZZOWA**
Kraków, *termin*: IX–X
organizator: Fundacja Dom Kultury Alchemia, Klub Alchemia, Wyd. Not Two
rok powstania: 2006; *cykliczność*: corocznie
Festiwal muzyki free improvised i free-jazzowej; biorą udział muzycy – często ikony tych gatunków z Europy oraz USA.

Festiwale muzyki pop/rock

FESTIWAL PIOSENKI STUDENCKIEJ
Kraków, *termin*: X
organizator: Instytut Sztuki
rok powstania: 1962; *cykliczność*: corocznie; odbyło się 46 edycji

KRAJOWY FESTIWAL POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU
Opole, *termin*: VI
organizator: TVP, miasto Opole
rok powstania: 1963; *cykliczność*: corocznie
Festiwal muzyki pop i piosenki – w praktyce impreza telewizyjna.

PRZEGLĄD PIOSENKI AKTORSKIEJ
Wrocław, *termin*: III
organizator: Teatr Muzyczny Capitol
rok powstania: 1976; *cykliczność*: corocznie; odbyły się 32 edycje

PRZYSTANEK WOODSTOCK
Kostrzyn nad Odrą, *termin*: VIII
organizator: Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy
rok powstania: 1995; *cykliczność*: corocznie
Wcześniej w różnych lokalizacjach; festiwal muzyki rockowej, reggae i innych gatunków.

PAMIĘTAJMY O OSIECKIEJ
Warszawa, Sopot, *termin*: VI–X
organizator: Fundacja „Okularnicy" im. A. Osieckiej
rok powstania: 1998; *cykliczność*: corocznie; odbyło się 12 edycji

HEINEKEN OPEN'ER
Gdynia, *termin*: VII
organizator: Alter Art
rok powstania: 2001; *cykliczność*: corocznie
Festiwal o szerokiej formule: pop, rock, elektronika.

OFF FESTIVAL
Katowice, *termin*: VIII
organizator: Fundacja Independent
rok powstania: 2006; *cykliczność*: corocznie
Wcześniej organizowany w Mysłowicach; muzyka alternatywna, elektroniczna.

TAURON NOWA MUZYKA
Katowice, *termin*: VIII
organizator: More Music Agency
rok powstania: 2006; *cykliczność*: corocznie
Wcześniej festiwal odbywał się w Cieszynie; prezentuje muzykę elektroniczną.

Festiwale związane z muzyką hip-hop

OUTLINE COLOUR FESTIVAL

Łódź, *termin*: VIII
organizator: Wojciech Paszkowski
rok powstania: 2001; *cykliczność*: corocznie, zrealizowano 9 edycji
Hip-hop, duży nacisk na graffiti. W roli gwiazd legendy amerykańskiej sceny. Koncert finałowy w 2009 roku zgromadził 12 tys. osób.

MAZURY HIP HOP FESTIWAL

Giżycko, *termin*: VIII
organizator: Centrum Informacji Kulturalnej w Łodzi
rok powstania: 2001; *cykliczność*: corocznie, zrealizowano 9 edycji
Festiwal dwudniowy; nacisk na gwiazdy sceny polskiej; 3 tys. widzów każdego dnia.

ŚLĄSKI RAP FESTIWAL

Katowice, *termin*: XI
organizator: Mega Club
rok powstania: 2005; *cykliczność*: corocznie, zrealizowano 6 edycji
Festiwal w klubie. Gwiazdy sceny polskiej, z naciskiem na artystów z południa Polski.

Konkursy i kursy muzyki dawnej

OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL ZESPOŁÓW MUZYKI DAWNEJ „SCHOLA CANTORUM"

Kalisz (koncerty towarzyszące w sąsiednich miastach), *termin*: I/II (ferie zimowe)
organizator: Stowarzyszenie Edukacyjne Dzieci i Młodzieży „Schola Cantorum" w Kaliszu (od 1999)
rok powstania: 1978; *cykliczność*: corocznie, zrealizowano 33 edycje
Jedyny w Polsce konkurs muzyki dawnej dla zespołów spoza szkolnictwa muzycznego, o ponad 30-letniej tradycji, integrujący środowiska i pokolenia, skupia dzieci i młodzież do 21 lat oraz pedagogów. Każdy konkurs zakończony jest konsultacjami z jurorami. Wobec wspaniałych efektów edukacyjnych od 2012 r. rozszerza ofertę o nową kategorię wiekową (do 26 lat).

MIĘDZYNARODOWA LETNIA AKADEMIA MUZYKI DAWNEJ

Warszawa, *termin*: VII
organizator: do roku 1999 – Polskie Towarzystwo Muzyki Dawnej Oddział w Warszawie, od roku 2000 – Fundacja „Concert Spirituel"; dyr. art. Agata Sapiecha (od początku)
rok powstania: 1992; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 17 edycji
Początkowo kursy. Od 1994, po wypracowaniu odpowiedniego poziomu artystycznego, dydaktycznego i naukowego oraz współpracy z najwyższej klasy specjalistami w dziedzinie wykonawstwa muzyki dawnej – Międzynarodowa Letnia Akademia Muzyki Dawnej. Kilkanaście klas mistrzowskich dla solistów i zespołów (wiek nieograniczony), bez konieczności posiadania instrumentów historycznych. W programie także klasa tańca dawnego (od średniowiecza do romantyzmu). Koncert uczestników w Muzeum Pałacu w Wilanowie. Nagrody – stypendia, występy na Festiwalu. Wspólne koncerty artystów, pedagogów i studentów, wykłady, wystawy, prezentacje instrumentów historycznych.

FORUM „MUZYKA DAWNA NA UMFC"

Warszawa, *termin*: II
organizator: Międzywydziałowe Studium Muzyki Dawnej UMFC; współpraca: Biuro Koncertowe UMFC; kier. art. Agata Sapiecha
rok powstania: 2003; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 9 edycji
Międzyuczelniane, międzynarodowe tygodniowe warsztaty, wykłady i seminaria. Bezpłatne dla studentów wszystkich współpracujących wyższych uczelni muzycznych w Polsce. Koncerty inauguracyjny i finałowy w ramach cyklu „Dla miłośników i dla znawców" wykonywane przez pedagogów, studentów, laureatów prestiżowych konkursów muzyki dawnej.

OGÓLNOPOLSKIE LETNIE WARSZTATY MUZYKI DAWNEJ „SCHOLA CANTORUM"

Kalisz, *termin*: VII
organizator: Stowarzyszenie Edukacyjne Dzieci i Młodzieży „Schola Cantorum" w Kaliszu; dyr. art. Grażyna Dziedziak
rok powstania: 2003; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 8 edycji
Idea zorganizowania warsztatów wynikła z zapotrzebowania uczestników Festiwali „Schola Cantorum". Cele: poszerzenie repertuaru muzyki dawnej, doskonalenie pracy nauczycieli oraz zespołów muzyki dawnej (dziecięcych i młodzieżowych), poznanie techniki tańca dawnego z epoki średniowiecza, integracja sztuk (muzyka i plastyka), edukacja i integracja uzdolnionej artystycznie młodzieży z całego kraju. Ok. 100 uczestników.

MIĘDZYNARODOWA LETNIA SZKOŁA MUZYKI DAWNEJ

Lidzbark Warmiński, *termin*: VIII
organizator: Towarzystwo Muzyczne „Medius" oraz Szkoła Muzyczna I stopnia w Lidzbarku Warmińskim
rok powstania: 2005; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 6 edycji
Warsztaty muzyczne oraz 2 koncerty na Zamku Biskupów Warmińskich w Lidzbarku. Projekt przygotowujący uczestników do koncertowego wykonania rozmaitych XVII i XVIII-wiecznych form muzyki instrumentalnej oraz wokalno-instrumentalnej.

GORZOWSKIE SPOTKANIA Z MUZYKĄ DAWNĄ

Gorzów Wielkopolski, *termin*: VII lub VIII
organizator: Grodzki Dom Kultury w Gorzowie Wielkopolskim; dyr. art. Marcjanna Wiśniewska
rok powstania: 2006; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 5 edycji
Kursy w dziedzinie muzyki średniowiecza i renesansu europejskiego dla młodzieżowych zespołów muzyki dawnej – wokalnych i instrumentalnych. Liczba zespołów od 2006 r. – 32 (500 osób). Wiek uczestników: 10–25 lat.

LETNIE KURSY METODYCZNE MUZYKI DAWNEJ

Bydgoszcz, Warszawa (od 2010), *termin*: VI
organizator: AM w Bydgoszczy (2007–2009), od 2010 r.: Fundacja „Bednarska", ZPSM im. F. Chopina, Warszawa
rok powstania: 2007; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 5 edycji
Praktyka wykonawcza muzyki dawnej dla instrumentalistów i śpiewaków – nauczycieli i uczniów szkół muzycznych (flet traverso, skrzypce barokowe i współczesne, wiolonczela, viola da gamba, klawesyn, organy, lutnia, gitara, klawikord, basso continuo, śpiew, kameralistyka).

Konkursy i kursy muzyki klasycznej

— MIĘDZYNARODOWY KONKURS PIANISTYCZNY IM. FRYDERYKA CHOPINA
Warszawa, *termin*: X
organizator: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (w latach 1960–2005 organizowany był przez Towarzystwo im. Fryderyka Chopina)
rok powstania: 1927; *cykliczność*: co pięć lat (przerwa w czasie II w. świat.); zrealizowano 16 edycji
Jeden z najstarszych konkursów muzycznych na świecie, jeden z nielicznych monograficznych konkursów pianistycznych.

— MIĘDZYNARODOWY KONKURS SKRZYPCOWY IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO
Poznań, *termin*: X
organizator: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego
rok powstania: 1935; *cykliczność*: co pięć lat (przerwa w czasie II w. świat.); zrealizowano 13 edycji
Celem konkursu jest popularyzacja twórczości Henryka Wieniawskiego, a także zapewnienie promocji młodym wiolinistom.

— MIĘDZYNARODOWY KONKURS DYRYGENTÓW IM. GRZEGORZA FITELBERGA
Katowice, *termin*: XI–XII
organizator: Filharmonia Śląska w Katowicach
rok powstania: 1979 (po dwóch edycjach w 1970 i 1974); *cykliczność*: co cztery lata
Od swej pierwszej międzynarodowej edycji stał się w Polsce trzecim – obok wyżej wymienionych – konkursem należącym do ekskluzywnego grona Stowarzyszenia Międzynarodowych Konkursów Muzycznych z siedzibą w Genewie. Konkurs do życia powołał długoletni dyrektor Filharmonii Śląskiej – prof. Karol Stryja, absolwent klasy dyrygentury Grzegorza Fitelberga.

— MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL I KONKURS SZTUKI WOKALNEJ IM. ADY SARI
Nowy Sącz, *termin*: V
organizator: Małopolskie Centrum Kultury „Sokół"
rok powstania: 1985; *cykliczność*: corocznie
Dni Sztuki Wokalnej im. Ady Sari odbyły się po raz pierwszy w maju 1985 roku w Nowym Sączu z inicjatywy prof. Heleny Łazarskiej, kierownika Katedry Wokalistyki Akademii Muzycznej w Krakowie. Dni (przekształcone w 2001 roku w Festiwal) nazwano imieniem wielkiej polskiej śpiewaczki Ady Sari, która wychowała się w pobliskim Starym Sączu. Zasadniczy trzon – międzynarodowy konkurs – stanowi etap kształcenia i przygotowania młodych śpiewaków do wielkich międzynarodowych konkursów i występów. Drugim nurtem imprezy są koncerty symfoniczne i kameralne z udziałem najwybitniejszych polskich i zagranicznych artystów.

— MIĘDZYNARODOWY KONKURS GITAROWY IM. JANA EDMUNDA JURKOWSKIEGO
Tychy, *termin*: X
organizator: Miejskie Centrum Kultury w Tychach
rok powstania: 1986; *cykliczność*: biennale, zrealizowano 13 edycji
Najważniejszy konkurs gitarowy w naszej części Europy, w finale obowiązkowy koncert z orkiestrą.

MIĘDZYNARODOWY KONKURS NA SKRZYPCE SOLO IM. TADEUSZA WROŃSKIEGO

Warszawa, *termin*: różnie
organizator: Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina
rok powstania: 1990; *cykliczność*: różnie; zrealizowano 7 edycji
Unikalny konkurs wiolinistyczny na skrzypce solo. Początkowo o zasięgu ogólnopolskim, od 1997 roku – międzynarodowy.

MIĘDZYNARODOWY KONKURS WOKALNY IM. STANISŁAWA MONIUSZKI

Warszawa, *termin*: V
organizator: Teatr Wielki-Opera Narodowa
rok powstania: 1992 (odbyło się 7 edycji); *cykliczność*: triennale
Konkurs adresowany jest do młodych śpiewaków operowych z całego świata, którzy w dniu jego rozpoczęcia nie ukończyli 35 lat. Podczas konkursu, obok głównych nagród, przyznawane są liczne nagrody specjalne, m.in. Nagroda Dyrekcji Teatru Wielkiego – Opery Narodowej (uczestnictwo w przedstawieniu operowym TW–ON), Nagroda im. Ady Sari dla najlepszego sopranu, Nagroda im. Wandy Wermińskiej dla najlepszego mezzosopranu, Nagroda im. Jana Kiepury dla najlepszego tenora, Nagroda im. Adama Didura dla najlepszego barytona lub basa oraz Nagroda Moniuszkowska za najlepsze wykonanie utworów Stanisława Moniuszki.

MIĘDZYNARODOWY KONKURS WIOLONCZELOWY IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO

Warszawa, *termin*: II
organizator: Fundacja na Rzecz Promocji Młodych Wiolonczelistów
rok powstania: 1997; *cykliczność*: biennale, zrealizowano 8 edycji
Jedyny w Polsce i Europie konkurs wiolonczelowy, w którym wiek uczestników ograniczony jest do 24 lat, adresowany do młodych muzyków na początku ich artystycznych karier. Daje im możliwość zaprezentowania się przed wybitnymi polskimi i zagranicznymi wiolonczelistami i pedagogami, nawiązanie międzynarodowych kontaktów. Program przesłuchań zawiera wszystkie utwory wiolonczelowe Witolda Lutosławskiego, dając unikalną szansę wykonania z orkiestrą jego *Koncertu wiolonczelowego* w finale.

Konkursy i kursy muzyki współczesnej

KONKURS MŁODYCH KOMPOZYTORÓW IM. TADEUSZA BAIRDA
Warszawa, *termin*: różnie
organizator: ZKP
rok powstania: 1958; *cykliczność*: corocznie
Dawniej konkurs młodych kompozytorów ZKP, od 1990 jego przedmiotem jest utwór trwający ponad 5 minut na dowolną obsadę. Dostępny dla kompozytorów do 35. roku życia.

MIĘDZYNARODOWY KONKURS KOMPOZYTORSKI IM. KAZIMIERZA SEROCKIEGO
Warszawa, *termin*: różnie
organizator: Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej
rok powstania: 1984; *cykliczność*: triennale, od 1996 roku – biennale
Każdorazowo przedmiotem konkursu jest inny skład instrumentalny, ewentualnie gatunek. Zaadresowany do kompozytorów wszystkich narodowości bez względu na wiek. Nagrody fundują: PTMW, niemieckie wydawnictwo Moeck, za życia nagrodę fundowała też Zofia Serocka, wdowa po kompozytorze.

MUSICA SACRA – MIĘDZYNARODOWY KONKURS DLA MŁODYCH KOMPOZYTORÓW
Częstochowa, *termin*: różnie
organizator: Stowarzyszenie „Musica Sacra"
rok powstania: 1995 (od 2005 międzynarodowy); *cykliczność*: corocznie
Przedmiotem konkursu są utwory na chór *a cappella*, napisane przez kompozytorów do 35. roku życia.

MIĘDZYNARODOWY KONKURS INDYWIDUALNOŚCI MUZYCZNYCH IM. ALEKSANDRA TANSMANA
Łódź, *termin*: różnie
organizator: Centrum Promocji Kultury im. Aleksandra Tansmana
rok powstania: 1996; *cykliczność*: biennale
Konkurs pierwotnie przeznaczony dla wykonawców, poszerzył się o międzynarodowy konkurs kompozytorski dla kandydatów bez ograniczeń wiekowych.

KONKURS KOMPOZYTORSKI IM. TADEUSZA OCHLEWSKIEGO
Kraków, *termin*: IX, X
organizator: Polskie Wydawnictwo Muzyczne
rok powstania: 2002; *cykliczność*: corocznie (8 edycji)
Konkurs adresowany do polskich kompozytorów, którzy nie ukończyli 30. roku życia. Nagrodą jest prawykonanie i wydanie utworu.

Konkursy i kursy muzyki ludowej

— MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FOLKLORU ZIEM GÓRSKICH – KONKURS ZESPOŁÓW, KAPEL, SOLISTÓW I ZESPOŁÓW ŚPIEWACZYCH

Zakopane, *termin*: VIII
organizator: Biuro Promocji Zakopanego
rok powstania: 1935; 1968; *cykliczność*: corocznie
Najważniejszy konkurs muzyki i tańca góralskiego – górali polskich oraz z całego świata, oceniany w trzech kategoriach: autentyk, opracowanie, stylizacja.

— KONKURS KAPEL I ŚPIEWAKÓW LUDOWYCH (w ramach festiwalu)

Kazimierz Dolny, *termin*: VI
organizator: Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie
rok powstania: 1966; *cykliczność*: corocznie
Najważniejszy konkurs dla autentycznych wykonawców ludowych w kategoriach: kapele, soliści instrumentaliści, soliści śpiewacy, zespoły śpiewacze, „Duży – Mały", od 2011 kategoria rekonstrukcji muzyki ludowej; dwudniowe warsztaty, od 2008 w ramach Klubu Festiwalowego „Tyndyryndy".

— KONKURS „NOWA TRADYCJA" (w ramach festiwalu)

Warszawa, *termin*: IV
organizator: Polskie Radio, Radiowe Centrum Kultury Ludowej
rok powstania: 1999; *cykliczność*: corocznie
Najważniejszy konkurs dla zespołów folkowych inspirujących się tradycją polską oraz mniejszości narodowych; od 2009 także warsztaty.

— MIĘDZYNARODOWA LETNIA SZKOŁA MUZYKI TRADYCYJNEJ

Lublin, *termin*: VII
organizator: Fundacja „Muzyka Kresów" w Lublinie
rok powstania: 1999; *cykliczność*: corocznie
Dwutygodniowy cykl warsztatów i wykładów poświęconych głównie archaicznym technikom śpiewu, prowadzą akademicy i praktycy, głównie z Ukrainy, Rosji, Białorusi, Litwy i Polski.

— TABOR DOMU TAŃCA

Chlewiska, Gałki Rusinowskie, Ostałówek (Radomszczyzna), Kocudza i Szczebrzeszyn (Lubelskie), Strych (Mazowsze), *termin*: m-ce letnie
organizator: Stowarzyszenie „Dom Tańca" w Warszawie
rok powstania: 2002; *cykliczność*: corocznie
Tygodniowy cykl warsztatów śpiewaczych, instrumentalnych i tanecznych poświęconych polskim regionalnym oraz wybranym obcym tradycjom, prowadzonych przez wiejskich mistrzów tradycji z udziałem ich uczniów.

— „OJ WIOSNA, TY WIOSNA"

Sejny, Krasnopol, i in., *termin*: V
organizator: Stowarzyszenie „Krusznia" z Krasnopola
rok powstania: 2006; *cykliczność*: corocznie
Warsztaty regionalnych tradycji (zwłaszcza suwalskich) instrumentalnych, śpiewu i tańca, prowadzone przez wiejskich mistrzów z udziałem ich uczniów.

— **SZKOŁA SUKI BIŁGORAJSKIEJ**
Janów Lubelski, *termin*: różnie
organizator: Zbigniew i Krzysztof Butrynowie
rok powstania: 2006; *cykliczność*: wiele razy w ciągu roku
Warsztaty lutnicze: budowa instrumentów skrzypcopodobnych, głównie suki biłgorajskiej, basów oraz bębenków; warsztaty instrumentalne oraz śpiewu z udziałem wiejskich mistrzów i ich uczniów.

— **SERCE DZWONU**
wsie Podlasia i mikroregionu kajockiego (Radomszczyzna), *termin*: IX oraz okres kolędowania
organizator: Stowarzyszenie Tratwa/Podróż-niczy Kolektyw Skrzypcowy
rok powstania: 2008; *cykliczność*: 2–3 razy w ciągu roku
Wędrowny festiwal w kilku wsiach Radomszczyzny i Podlasia z warsztatami oraz aranżowaniem sytuacji wymiany kulturowej, w tym naturalnych dla muzyki instrumentalnej (zabawy taneczne) oraz śpiewu (kolędowanie po domach, odpust). z udziałem wiejskich mistrzów i ich uczniów.

Konkursy i kursy muzyki jazzowej

— **KONKURS NA INDYWIDUALNOŚĆ JAZZOWĄ** przy festiwalu Jazz nad Odrą
Wrocław, *termin*: III
organizator: Miasto Wrocław (od 2004) oraz Fundacja JnO, PSJ oddział Wrocław
rok powstania: 1964; *cykliczność*: corocznie
Jeden z najbardziej prestiżowych konkursów jazzowych w Polsce.

— **OLD JAZZ MEETING – ZŁOTA TARKA**
Iława, *termin*: VIII
organizator: Iławskie Centrum Kultury, PSJ
rok powstania: 1965; *cykliczność*: corocznie (z przerwami)
Soliści, zespoły i big bandy uprawiające tradycyjne odmiany jazzu – konkurs o nagrodę Złotej Tarki.

— **MIĘDZYNARODOWY KONKURS MŁODYCH ZESPOŁÓW JAZZOWYCH „JAZZ JUNIORS”**
Kraków, *termin*: XII
organizator: Stowarzyszenie „Rotunda” Centrum Kultury
rok powstania: 1976; *cykliczność*: corocznie
Konkurs młodych talentów jazzowych o charakterze międzynarodowym.

— **KONKURS PRZY MIĘDZYNARODOWYM FESTIWALU JAZZOWYM „KOMEDA JAZZ FESTIVAL”**
Słupsk, *termin*: XI
organizator: Stowarzyszenie im. Krzysztofa Komedy
rok powstania: 1997; *cykliczność*: biennale
Konkurs kompozytorski.

— LOTOS JAZZ FESTIVAL – „BIELSKA ZADYMKA JAZZOWA”
Bielsko-Biała, *termin*: II
organizator: Stowarzyszenie Sztuka Teatr
rok powstania: 1999; *cykliczność*: corocznie
Jeden z najbardziej prestiżowych konkursów jazzowych w Polsce. Towarzyszy festiwalowi. Nagrodą jest nagranie debiutanckiej płyty. Konkurs we współpracy z Radiem Katowice i Jazz Forum.

Konkursy, warsztaty związane z hip-hopem

— WIELKA BITWA WARSZAWSKA
Warszawa, *termin*: IX–XI
organizator: Microphone Masters Team
rok powstania: 2003; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 8 edycji
Hip-hop: freestyle i beatbox. Rozłożone na kilka imprez eliminacje i wielki finał.

— WARSAW CHALLENGE
Warszawa, *termin*: V
organizator: Michał Pełka, Piotr Zaczyński, Miasto Stołeczne Warszawa
rok powstania: 2005; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 6 edycji
Międzynarodowy konkurs tańca breakdance połączony z koncertami gwiazd ze sceny polskiej i światowej. Frekwencja sięgająca 20 tys.

— BRUK FESTIVAL
Olsztyn, *termin*: VI–VII
organizator: Piotr Ostaszewski, Dobra Sztuka, Miasto Olsztyn
rok powstania: 2005; *cykliczność*: corocznie; zrealizowano 6 edycji
Festiwal hip-hopu i miejskiej kultury. Warsztaty taneczne, beatboksu, dj’ingu, bitwy, konkursy, festiwal teatralny.

— WOJNA O ŚLĄSK
termin: I–V
organizator: Miuosh
rok powstania: 2008; *cykliczność*: 2 edycje – 2008 i 2010 r.
Konkurs hip-hopu, freestyle’u. Rozłożone na kilka imprez eliminacje i wielki finał.

Alina Święs

INTERNETOWE PORTALE MUZYCZNE W POLSCE [wybór]

— POLSKIE CENTRUM INFORMACJI MUZYCZNEJ

www.polmic.pl
Organizacja prowadząca: Związek Kompozytorów Polskich
Dostępne wersje językowe: polski, angielski
Rok zał. 2002
Polskie Centrum Informacji Muzycznej powstało na bazie Biblioteki i Fonoteki Związku Kompozytorów Polskich, Ośrodka Dokumentacji Polskiej Muzyki Współczesnej, która gromadziła książki, partytury i płyty oraz informacje dotyczące współczesnych kompozytorów polskich i ich dzieł przez ostatnie pięćdziesiąt lat.

— KULTURA POLSKA

www.culture.pl
Organizacja prowadząca: Instytut Adama Mickiewicza
Dostępne wersje językowe: polski, angielski (Niektóre materiały dostępne są też po francusku, niemiecku, hiszpańsku i rosyjsku)
Rok zał. 2001
Culture.pl jest kompendium wiedzy o kulturze polskiej, tworzonym przez grupę specjalistów w konkretnych dziedzinach. Portal zawiera rozmaite artykuły (wydarzenia, biogramy, eseje, opisy instytucji i in.) podzielone według dziedzin: muzyka, sztuki wizualne, film, teatr i literatura. W bazie serwisu znajdują się m.in. biogramy 2500 twórców, tysiące artykułów na temat dzieł, prezentacje 700 instytucji kultury: muzeów, galerii, filharmonii, teatrów i uczelni artystycznych (wraz z danymi teleadresowymi). Portal przynosi także informacje na temat bieżących wydarzeń kulturalnych w kraju i obecności kultury polskiej za granicą.

— POLSKI PORTAL KULTURY

www.O.pl
Organizacja prowadząca: Modulus sp. z o.o.
Dostępne wersje językowe: polski
Rok zał. 1998
Jest jednym z największych portali kulturalnych w Polsce. Swoje teksty publikują tutaj znawcy kultury i krytycy. Podstawowym zadaniem portalu O.pl jest przekazywanie informacji o najważniejszych wydarzeniach z dziedzin: architektura, design, sztuka, nowe media, taniec, muzyka, literatura, teatr oraz sztuka filmowa. Codziennie na stronach portalu ukazują się najnowsze informacje dotyczące ważnych wydarzeń kulturalnych, wernisaży, festiwali, publikacji oraz premier zarówno filmowych, jak i teatralnych.

— KULTURAONLINE.PL – KULTURALNY ROZKŁAD JAZDY

www.kulturaonline.pl
Organizacja prowadząca: Kulturaonline.pl sp. z o.o.
Dostępne wersje językowe: polski
Rok zał. 2007
Kulturaonline.pl to ogólnopolski portal poświęcony szeroko pojętej kulturze. Dzięki bliskiej współpracy z instytucjami kultury i organizatorami imprez kulturalnych zawiera przegląd wydarzeń kulturalnych w Polsce. Na łamach portalu znajdują się najświeższe newsy ze świata muzyki, filmu, literatury, komiksu, gier komputerowych, teatru i designu.

— INTERNETOWE CENTRUM INFORMACJI CHOPINOWSKIEJ

www. chopin.nifc.pl/chopin
Organizacja prowadząca: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
Dostępne wersje językowe: polski, angielski
Rok zał. 2003
Internetowe Centrum Informacji Chopinowskiej jest częścią strony internetowej Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina. Zawiera informacje podzielone na kilkanaście działów, tematycznie związanych z życiem i twórczością Fryderyka Chopina.

— POLSKA MUZA

www.polskamuza.eu
Organizacja prowadząca: Stowarzyszenie Muzyki Polskiej (we współpracy z Instytutem Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Akademią Muzyczną w Krakowie)
Dostępne wersje językowe: polski
Rok zał. 2009
9 listopada 2009 roku wraz z inauguracją 5. Festiwalu Muzyki Polskiej w Krakowie ruszył portal www.PolskaMuza.eu, poświęcony muzyce klasycznej. Przez pierwszy tydzień portal relacjonował przede wszystkim wydarzenia festiwalowe, lecz później informował o tym, co dzieje się w muzyce w Polsce. Codziennie na stronie pojawiają się nowe informacje, recenzje, zapowiedzi, wywiady, relacje i reportaże. Dziennikarzami portalu są studenci Uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademii Muzycznej w Krakowie, a także młodzież studiująca kierunki muzyczne w innych miastach, m.in. w Katowicach i Poznaniu.

— MUZYKA DAWNA W POLSCE

www.muzykadawna.info
Organizacja prowadząca: osoba fizyczna
Dostępne wersje językowe: polski
Rok zał. 2010
Serwis zawiera informacje o wydarzeniach, festiwalach i artystach specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej. Autor serwisu zachęca użytkowników do współpracy, dając możliwość zamieszczania sylwetek artystów i zespołów, a także zapowiedzi koncertów (poprzez utworzenie konta w serwisie). Zamieszczanie informacji jest bezpłatne.

— MUZYKA FILMOWA
www.muzykafilmowa.pl
Organizacja prowadząca: osoba fizyczna
Dostępne wersje językowe: polski
Rok zał. 2005
Witryna powstała z myślą o wszystkich entuzjastach muzyki filmowej w Polsce. Znajdują się na niej recenzje najnowszych ścieżek dźwiękowych, artykuły, wywiady z kompozytorami muzyki filmowej, a także relacje z koncertów muzyki filmowej, jakie odbywają się w naszym kraju.

— FILM POLSKI – INTERNETOWA BAZA FILMU POLSKIEGO
www.filmpolski.pl
Organizacja prowadząca: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi
Dostępne wersje językowe: polski
Rok zał. 1998
Serwis nie jest portalem muzycznym, jednak udostępnia bardzo szczegółowe informacje (m.in. kompletne listy twórców filmów – w tym kompozytorów muzyki filmowej – opracowywane na podstawie list napisów początkowych i końcowych filmów oraz materiałów archiwalnych) o wszystkich polskich filmach, zarówno fabularnych kinowych, jak i serialach telewizyjnych, filmach dokumentalnych, animowanych i spektaklach Teatru TV powstałych na przestrzeni ostatnich stu lat. W serwisie znajdują się także szczegółowe biogramy twórców polskiego kina (przedstawicieli wszystkich zawodów filmowych) i ich filmografie.

— MUZYKA – POLSKIERADIO.PL
www.polskieradio.pl/muzyka
Organizacja prowadząca: Polskie Radio SA
Dostępne wersje językowe: polski
Rok zał. 2011 (dla tej formy)
Dział portalu polskieradio.pl w nowej odsłonie prezentuje wszystkie ważne wydarzenia na pięciu antenach Polskiego Radia. Na każdej stronie znajdują się informacje z ramówki na temat aktualnie nadawanych programów radiowych. Dodatkowo w nowym serwisie istnieje możliwość tworzenia własnego „radia na żądanie" (tworzenie playlist i odsłuchiwanie wybranych przez użytkownika treści). Dział Muzyka zawiera informacje o wykonawcach, wydarzeniach i płytach, dostępne są również wywiady i recenzje.

— RMF CLASSIC
www.rmfclassic.pl
Organizacja prowadząca: RMF Classic
Dostępne wersje językowe: polski
Rok zał. 2003
Portal komercyjnej stacji radiowej RMF Classic o charakterze muzyczno-literackim. Stacja prezentuje muzykę klasyczną, filmową, jazz i piosenkę poetycką oraz wywiady ze znanymi i cenionymi ludźmi ze świata kultury. Prezentowane są również informacje o najważniejszych imprezach kulturalnych, takich jak: wystawy, spektakle teatralne, czy premiery filmowe. Na portalu udostępniona jest elektroniczna wersja Encyklopedii muzyki PWN Wydawnictwa Naukowego PWN.

— MUZYKA W ONET.PL

www.muzyka.onet.pl
Organizacja prowadząca: Onet.pl
Dostępne wersje językowe: polski
Rok zał. 2001
Serwis zawiera wiadomości, kalendarz koncertów i imprez, informacje o premierach płytowych, recenzje, wywiady z artystami i liczne artykuły. Podzielony jest na gatunki: pop, rock, elektronika, czarna muzyka, jazz i klasyka.

— POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

www.pwm.pl
Organizacja prowadząca: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA
Dostępne wersje językowe: polski
Rok zał. 1997
Strona internetowa największego polskiego wydawnictwa muzycznego w Polsce. Poza tradycyjnymi obszarami działalności wydawniczej PWM, udostępniane są na niej dzięki zastosowaniu najnowszych technologii publikacje *online*: nutowe, książkowe, dźwiękowe, a także publikacje książek w formie audio (książki do słuchania).

Wybrane adresy internetowe instytucji muzycznych, prezentujące oprócz aktualności dodatkowe informacje o kompozytorach i wykonawcach (adres strony www – organizacja prowadząca):

— Firmy płytowe:

www.bearton.pl – Classic Record Company
www.dux.pl – Dux Recording – Producers
www.polskienagrania.com.pl – Polskie Nagrania

— Filharmonie:

www.filharmonia.com.pl – Filharmonia Częstochowska
www.filharmonia.jgora.pl – Filharmonia Dolnośląska w Jeleniej Górze
www.filharmonialubelska.pl – Filharmonia im. Henryka Wieniawskiego w Lublinie
www.filharmonia.krakow.pl – Filharmonia im. Karola Szymanowskiego w Krakowie
www.filharmonia.szczecin.pl – Filharmonia im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie
www.filharmoniakaliska.pl – Filharmonia Kaliska
www.filharmoniakoszalinska.pl – Filharmonia Koszalińska im. Stanisława Moniuszki
www.filharmonia.lodz.pl – Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina
www.filharmonia.pl – Filharmonia Narodowa
www.filharmonia.opole.pl – Filharmonia Opolska im. Józefa Elsnera
www.filharmonia.rzeszow.pl – Filharmonia Podkarpacka im. Artura Malawskiego w Rzeszowie
www.filharmonia.bydgoszcz.pl – Filharmonia Pomorska im. I. J. Paderewskiego w Bydgoszczy

www.filharmoniapoznanska.pl – Filharmonia Poznańska im. Tadeusza Szeligowskiego
www.filharmonia-sudecka.pl – Filharmonia Sudecka w Wałbrzychu
www.filharmoniaslaska.art.pl – Filharmonia Śląska w Katowicach
www.filharmonia.kielce.com.pl – Filharmonia Świętokrzyska im. Oskara Kolberga w Kielcach
www.filharmonia.olsztyn.pl – Filharmonia Warmińsko-Mazurska im. F. Nowowiejskiego w Olsztynie
www.filharmonia.wroclaw.pl – Filharmonia Wrocławska im. Witolda Lutosławskiego
www.filharmonia.zabrze.pl – Filharmonia Zabrzańska
www.filharmoniazg.pl – Filharmonia Zielonogórska im. Tadeusza Bairda
www.filharmonia.bialystok.pl – Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki w Białymstoku
www.filharmonia.gda.pl – Polska Filharmonia Bałtycka im. Fryderyka Chopina w Gdańsku

— Teatry, opery, orkiestry

www.e-teatr.pl – Instytut Teatralny
www.nospr.org.pl – Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach
www.filharmonia.bialystok.pl – Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki w Białymstoku
www.opera.wroclaw.pl – Opera Wrocławska
www.opera.krakow.pl – Opera Krakowska
www.opera.poznan.pl – Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu
www.teatrwielki.pl – Teatr Wielki – Opera Narodowa
www.operalodz.com – Teatr Wielki w Łodzi

część druga

2

Andrzej Białkowski

EDUKACJA MUZYCZNA

PROBLEMY, WYZWANIA, KIERUNKI ROZWOJU

Uwagi wstępne

Zachowania muzyczne są na ogół zachowaniami wyuczonymi. Mając to na względzie, trudno sobie wyobrazić jakąkolwiek głębszą analizę wydarzeń na muzycznej scenie bez odwołania się do jej kontekstów edukacyjnych. Odwołań takich nie może zabraknąć także w niniejszym „Raporcie o stanie muzyki w Polsce", przy czym winny one obejmować zarówno działanie w sferze oświaty publicznej (powszechną edukację muzyczną), szkolnictwie artystycznym, jak i inne, relatywnie nowe zjawiska w tym zakresie. Dwóm pierwszym ze wskazanych tu kwestii poświęcimy – ze zrozumiałych, jak się wydaje, względów – nieco więcej uwagi.

Być może najprościej będzie rozpocząć badanie podjętego tu zagadnienia od przywołania paradoksu, z którym mamy dziś do czynienia w przestrzeni kultury muzycznej. Polega on na tym, iż rozwojowi i intensywnemu różnicowaniu się „instrumentarium, powiązanych ze sobą praktyk i zależności"–[1] składających się na świat muzyki towarzyszy dziś wyraźne narastanie kryzysu muzycznej edukacji. Dotyczy on w zasadzie wszystkich jej obszarów. Na jego wyłanianie się wskazywano już w latach 80. XX wieku. Akcentowano wówczas, iż nie jest to wyłącznie kryzys finansowy wynikający z nieuzasadnionego „dławienia" rozwoju powiązanych z nią instytucji czy ograniczania środków przeznaczonych na bezpośrednie działania w tym zakresie, choć z pewnością nie były one i w dalszym ciągu są nie wystarczające. W swoich najgłębszych pokładach jest to kryzys tożsamości wynikający z inercji i zachowawczego myślenia utrudniającego elastyczne dostosowywanie edukacyjnych praktyk oraz edukacyjnych instytucji do zmian,

z którymi mamy dziś do czynienia w kulturze. Mam tu na myśli takie zjawiska, jak globalizacja, rozwój technologiczny – którego kolejne przejawy zasadniczo zmieniły świat muzyki w sferze twórczości, wykonawstwa, dystrybucji oraz odbioru – rozwój mediów tradycyjnych i nowych mediów, a także głębokie zmiany w całej sferze socjokultury będące rezultatem wskazanych tu faktów i procesów. Reakcją na to są niestety – jak zauważyła kiedyś Estelle Jorgensen, jedna z najwybitniejszych w skali światowej specjalistek w tej dziedzinie – jedynie „dostrzegalne przejawy »manipulowania« na marginesie”. Nurt główny praktyki edukacyjnej, a w znacznym stopniu także uprawiana w tym obszarze refleksja teoretyczna „przypomina w dalszym ciągu swą poprzedniczkę z minionego pokolenia”[–2]. Trudno się więc dziwić pojawieniu się wokół tej problematyki narastającej fali krytyki. Jest rzeczą charakterystyczną, że w krąg debaty włączają się tu nie tylko specjaliści związani profesjonalnie z nauczaniem muzyki, ale także środowiska artystyczne, medialne, polityczne i inne.

Przyglądając się debacie toczonej dziś w Polsce wokół zagadnień edukacji muzycznej, nietrudno zauważyć, że jest to w znacznym stopniu debata jednowymiarowa. Jej nurt główny tworzy praktyka odmieniania przez różne przypadki pojęcia „narodowe niepowodzenie”, a czasami nawet „narodowa klęska”. Przywołując rozmaite argumenty i analizy, dowodzi się, że z edukacją muzyczną (zwłaszcza powszechną) dzieje się w Polsce źle, rośnie w sposób zastraszający dystans pomiędzy elitą twórczą a odbiorcami muzyki, zwłaszcza młodymi, że młodzież nie interesuje się „muzyką artystyczną”, nie jest też wyposażona w kompetencje muzyczne niezbędne do dokonywania racjonalnych wyborów muzycznych, co w świecie „nadmiaru muzyki” i dominacji mediów jest okolicznością szczególnie dotkliwą. Zdecydowanie łagodniej obchodzą się krytycy edukacji muzycznej z tzw. szkolnictwem muzycznym. Choć przekonanie, iż jest ono obszarem wymagającym reform (ma się tu na myśli zwłaszcza szkolnictwo muzyczne I stopnia) jest dziś w Polsce powszechne, uważa się, iż winny to być jedynie reformy usprawniające jego funkcjonowanie, a nie zmieniające w sposób zasadniczy jego funkcję i strukturę.

Nie wdając się w polemikę z przywołanymi tu diagnozami, zwłaszcza iż większość z nich znajdzie swoje odniesienie w analizach, które zaprezentujemy w dalszej części raportu, wypada wskazać tu przynajmniej niektóre przyczyny ujawnianego w nich stanu rzeczy. Wśród szczególnie istotnych z dzisiejszej perspektywy wymienić należy:

— 1. Brak spójnej polityki kulturalnej państwa utrudniający uzgodnienia i racjonalną koordynację działań realizowanych przez podmioty działające na polu edukacji muzycznej. Są to często podmioty, których działania koordynowane są przez różne resorty. Niedostatek odpowiednich narzędzi i procedur stanowi istotną barierę ich harmonijnego rozwoju i w znacznym stopniu przyczynia się do obniżenia efektywności działań. Ostatnie lata przyniosły pewną poprawę w tym zakresie. Mam tutaj na myśli porozumienie pomiędzy Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Ministerstwem Edukacji Narodowej w sprawie edukacji kulturalnej. Jego praktyczne efekty są jednak niewystarczające – stało się ono bardziej wskazaniem właściwego kierunku niż poprawą sytuacji w tym zakresie.

— 2. Rzeczywisty brak współpracy pomiędzy podmiotami i instytucjami działającymi w obszarze edukacji muzycznej. Jest on (poza wskazanymi powyżej niedostatkami wynikającymi z braku narzędzi i procedur) w znacznym stopniu spowodowany nieumiejętnością przezwyciężenia dziedzictwa lat 70. i 80., które utrwaliły w świadomości społecznej mit edukacji muzycznej (w szerokim tego słowa znaczeniu) jako systemu. Dziś, gdy poszczególne jego elementy stają się w coraz większym stopniu autonomiczne, dążąc do odrębności zarówno w zakresie celów, jak i metod działania, umiejętności współdziałania odgrywają rolę pierwszoplanową. Przyczyniają się one przede wszystkim do zwiększenia różnorodności oferty zajęć muzycznych dla dzieci i młodzieży na szczeblu lokalnym, gdzie działania szkół mogą być wzbogacane o edukacyjną ofertę instytucji kultury oraz cenne inicjatywy animatorów działających w sferze edukacji nieformalnej. Warunkiem efektywnego współdziałania na tym polu są kompetencje, które winny zostać wsparte odpowiednimi systemami szkoleń. W Polsce niestety należą one do rzadkości.

— 3. Niewystarczająca atrakcyjność, a przede wszystkim różnorodność oferty zajęć muzycznych proponowanych przez szkolnictwo ogólnokształcące oraz brak umiejętności wykorzystania dobrodziejstw rewolucji technologicznej ostatnich kilkudziesięciu lat do podniesienia jakości i efektywności nauczania. Wydaje się, że to, co szkoła proponuje dziś młodzieży, nie przyczynia się w znaczącym stopniu do zasypania przepaści pomiędzy światem iPodów, komputerów, multimediów, mediów i internetu, gdzie młodzież realizuje na ogół swoje pasje muzyczne, a – parafrazując powiedzenie Ryszarda Kapuścińskiego – „tradycyjnym i znanym od dawna padołem łez”, gdzie pozostaje większość dorosłych odbiorców. W tym znaczeniu nie jest ona na ogół dostatecznie motywująca do bardziej intensywnego zagłębiania się w tajniki świata muzyki.

Wymienione tu obszary zaniedbań i niewystarczającej ofensywności działań nie stanowią oczywiście pełnego katalogu problemów, które winny być przywołane dla w miarę wyczerpującego omówienia interesującego nas tu zagadnienia. Wskazaliśmy tu jedynie kwestie najbardziej ogólne, pozostawiając zagadnienia bardziej szczegółowe do odrębnego omówienia w analizach szczegółowych.

Edukacja muzyczna w systemie oświaty

Powszechne dziś narzekanie na stan muzycznego wyedukowania społeczeństwa polskiego, a zwłaszcza młodzieży, łączy się na ogół z przekonaniem o niewydolności systemu oświaty w tym zakresie oraz marginalizowaniu roli edukacji artystycznej w szkolnych programach nauczania. Pojawiają się też argumenty o znaczącej „nieprzystawalności" wykorzystywanych u nas rozwiązań w stosunku do tego, co proponują inne kraje Unii Europejskiej. Warto zbadać te argumenty. Jako punkt wyjścia do analizy posłużą tu: raport „Arts and Cultural Education at School in Europe"[3] przygotowany przez sieć informacji o edukacji w Europie „Euridice", statystyki Systemu Informacji Oświatowej oraz inne dokumenty Ministerstwa Edukacji Narodowej. Skoncentrujemy się tu głównie na pięciu problemach, które pozwolą zrekonstruować podstawowe obszary i mechanizmy funkcjonowania edukacji muzycznej w systemie oświaty oraz dokonać niezbędnych porównań w tym zakresie.

Usytuowanie edukacji muzycznej w systemie oświaty

Filarem powszechnej edukacji muzycznej w Polsce są lekcje muzyki oferowane wszystkim uczniom. Zgodnie z obowiązującą podstawą programową kształcenia ogólnego oraz ramowym planem nauczania w szkołach publicznych są one obowiązkowe na I (nauczanie zintegrowane), II (klasy IV–VI) i III etapie nauczania (gimnazjum). Dodatkowo nowa podstawa programowa wprowadziła przedmiot „zajęcia artystyczne" na III (zajęcia są obowiązkowe) i IV (zajęcia są fakultatywne) poziomie nauczania, a formą ich realizacji mogą być zajęcia muzyczne. Niezależnie od tego niektóre szkoły oferują też uczniom pozalekcyjne zajęcia muzyczne o różnym charakterze.

Obligatoryjność zajęć muzycznych charakterystyczna jest dla systemów oświatowych krajów Unii Europejskiej[4]. Wyjątek stanowią tu: Irlandia, Islandia, Dania i Portugalia, gdzie zajęcia muzyczne są oferowane fakultatywnie na poziomie

ISCED 2 (odpowiednik polskiego gimnazjum), oraz Holandia, gdzie zajęcia artystyczne są obowiązkowe, ale decyzje dotyczące rodzaju zajęć podejmowane są na poziomie poszczególnych szkół. W praktyce może więc to oznaczać, że na terenie niektórych szkół zajęcia muzyczne nie odbywają się w ogóle (są to jednak przypadki incydentalne).

— — —

Liczba godzin przeznaczonych na zajęcia muzyczne

Istnieje dość powszechne przekonanie, że liczba godzin przeznaczonych na zajęcia muzyczne w szkołach ogólnokształcących jest niewystarczająca i że stanowi to jeden z głównych powodów niskiej efektywności działań edukacyjnych w tym zakresie. Warto przyjrzeć się temu zagadnieniu w sposób szczegółowy. Z Rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej i Sportu z 12 lutego 2002 w sprawie ramowych planów nauczania w szkołach publicznych[5] oraz Rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z 29 marca 2009 zmieniającego rozporządzenie w sprawie ramowych planów nauczania w szkołach publicznych[6] wynika, że obowiązują w Polsce następujące wymiary godzin zajęć muzycznych: na I poziomie nauczania (nauczanie zintegrowane) nie mniej niż 95 godzin, na II poziomie nauczania (klasy IV–VI) 60 godzin, a po wejściu do klas IV–VI nowej podstawy programowej ich liczba wzrośnie do 90, na III poziomie nauczania (gimnazjum) 30 godzin. Poza tym na III i IV poziomie nauczania realizowany jest przedmiot „zajęcia artystyczne", gdzie wymiar godzin wynosi odpowiednio 60 (gimnazjum, gdzie przedmiot jest obowiązkowy) i 30 (liceum, gdzie przedmiot jest fakultatywny). Dane te wskazują na dwie niekorzystne tendencje: po pierwsze – niepełny cykl kształcenia na poziomie gimnazjum, po drugie – ogólne zmniejszanie się liczby godzin przeznaczonych na zajęcia muzyczne.

— — —

Porównanie przytoczonych tu danych z sytuacją w innych krajach Unii Europejskiej nastręcza pewne problemy, gdyż dysponujemy tu na ogół danymi prezentującymi liczbę godzin przeznaczonych na zajęcia artystyczne łącznie. Danymi takimi posługuje się też wykorzystywany przez nas raport „Arts and Cultural Education at School in Europe"[7]. Wynika z niego, że w poszczególnych krajach istnieją znaczące różnice w zakresie oferowanej uczniom liczby godzin zajęć. Ogólnie wydaje się jednak, iż sytuacja w tym zakresie nie jest korzystna. Zaobserwować można m.in. – tak jak w Polsce – tendencję do zmniejszania się liczby godzin na wyższych poziomach nauczania. Wyjątek stanowią tu Cypr, Rumunia i Islandia, gdzie ta liczba utrzymuje się na podobnym poziomie, oraz

Hiszpania, Luksemburg i Austria, gdzie liczba godzin wzrasta. Statystyki wykazują też, że w blisko połowie państw europejskich na poziomie ISCED 1 (odpowiednik polskiej szkoły podstawowej) przeznacza się na edukację artystyczną od 50 do 100 godzin rocznie, a na poziomie ISCED 2 – od 25 do 75 godzin. W Polsce – w porównaniu do innych państw europejskich – liczba godzin przeznaczonych na zajęcia artystyczne nie jest zbyt duża. Można tu przytoczyć następujące dane porównawcze: na poziomie klas IV–VI przeznacza się na nie łącznie (muzyka + plastyka) 120 godzin (wykorzystywany przez nas raport „Arts and Cultural Education at School in Europe" podaje tu liczbę 107 godzin, która nie jest poprawna), tymczasem w Estonii – 240 godzin, w Niemczech – 330, w Austrii – 510, a w Danii – 670. Dysproporcje są tu aż nadto oczywiste.

— — —

Warto jednak zauważyć, iż wprowadzenie nowej podstawy programowej przyniosło w Polsce nieznaczną poprawę sytuacji przedmiotów artystycznych, a w tym i muzyki. Mam tu na myśli zwiększenie liczby godzin na II etapie nauczania (klasy IV–VI) o 30 oraz wprowadzenie przedmiotu „zajęcia artystyczne". Potencjalnie może się to przyczynić do przełamania jednej z najbardziej niekorzystnych tendencji powszechnej edukacji muzycznej w Polsce – małej różnorodności i atrakcyjności oferowanych uczniom zajęć.

— — —

Artystyczne zajęcia pozalekcyjne

System Informacji Oświatowej nie zbiera danych dotyczących liczby pozalekcyjnych zajęć muzycznych realizowanych w szkołach podstawowych i gimnazjach. Trudno więc precyzyjnie zdiagnozować istniejący w tym zakresie stan rzeczy. Dysponujemy jedynie danymi dotyczącymi ogólnej liczby zajęć artystycznych. Wynika z nich, że według stanu na 30 września 2010 pozalekcyjnymi zajęciami artystycznymi objętych było 397 181 uczniów szkół podstawowych (18,19% ogółu uczących się w szkołach podstawowych) i 130 067 uczniów gimnazjów (10,19%). Szacuje się, że zajęciami muzycznymi objęta jest w przybliżeniu połowa uczniów wymienionych w zestawieniu. Nie jest to liczba zbyt wysoka.

— — —

Kwalifikacje kadry prowadzącej lekcje muzyki w szkołach

Polska należy do krajów, w których istnieją szczegółowe uregulowania w zakresie kwalifikacji nauczycieli realizujących zajęcia z muzyki w szkołach ogólnokształcących. Na I etapie nauczania prowadzenie zajęć muzycznych powierza się nauczycielom nauczania zintegrowanego (może być także powierzone specjaliście;

decyzję w tym zakresie podejmuje dyrektor szkoły). Z podobną sytuacją mamy do czynienia w większości krajów Unii Europejskiej. Jedynie w Danii, Niemczech i na Łotwie nauczanie muzyki powierza się wyłącznie specjalistom (także na poziomie nauczania zintegrowanego).

Na II i III etapie zajęcia z przedmiotu „muzyka" powinni prowadzić, zgodnie z obowiązującym w Polsce ustawodawstwem, specjaliści. Jest to praktyka stosowana w większości krajów Europy (wyjątek stanowi tu Belgia, Bułgaria, Szwecja i Norwegia, które nie uregulowały sytuacji w tym zakresie). Niezależnie od dość korzystnych uwarunkowań ogólnych sytuacja, z jaką mamy do czynienia w Polsce, nie jest w pełni zadowalająca. Z danych pochodzących z raportów „Nauczyciele we wrześniu 2006 roku"[8] i „Nauczyciele we wrześniu 2008 roku"[9] oraz danych Systemu Informacji Oświatowej (SIO) ukazujących stan na dzień 30 września 2010 roku wynika, że nauczycieli muzyki i muzyki z rytmiką uczących w szkołach podstawowych i gimnazjach zgodnie ze swoją specjalnością (nauczycieli wykwalifikowanych) było w Polsce: w roku 2006 – 8204 (58,26%), w roku 2008 – 8914 (61,80%) i w roku 2010 – 9724 (64,58%). Jak widać, sytuacja w zakresie kwalifikacji kadry nauczającej muzyki w Polsce poprawia się.

Zgromadzone dla potrzeb przygotowania tego raportu dane pochodzące z SIO wskazują jeszcze jedną zastanawiającą tendencję, którą warto tu przywołać. Wynika z nich, że na ogólną liczbę nauczycieli muzyki zatrudnionych w szkołach podstawowych (12 700) 1276 nauczycieli to osoby, które mają kwalifikacje do nauczania muzyki, ale jej nie uczą. Wśród zatrudnionych w gimnazjach (6891 osób) liczba ta wynosi 693. Z analogicznych danych zebranych w roku 2007 dla potrzeb przygotowania raportu „Edukacja muzyczna w Polsce" wynika, iż nauczycieli takich było 1251 w szkołach podstawowych i 978 w gimnazjach. Odrębnym zagadnieniem, o którym nie dysponujemy w Polsce precyzyjnymi danymi, są kwalifikacje prowadzących zajęcia z muzyki nauczycieli nauczania zintegrowanego. W nowej podstawie programowej treści muzyczne zostały w specjalny sposób wyodrębnione. Starano się zwrócić uwagę nauczycieli na istotne znaczenie wczesnej edukacji artystycznej zarówno dla rozwoju muzycznego, jak i ogólnego uczniów. Prowadzone dotychczas, niestety jedynie cząstkowe, badania wskazują, iż nauczyciele nauczania zintegrowanego nie są przygotowani do realizacji zajęć muzycznych.

Uregulowania w zakresie tworzenia programów nauczania muzyki

W Polsce mamy do czynienia ze stosunkowo nowoczesnymi rozwiązaniami w zakresie tworzenia programów nauczania. Sposób postępowania w tym zakresie określa Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 8 czerwca 2009 w sprawie dopuszczenia do użytku szkolnego programów wychowania przedszkolnego i programów nauczania oraz dopuszczenia do użytku szkolnego podręczników[10]. Stanowi ono, że program nauczania dopuszcza do użytku dyrektor szkoły na wniosek nauczyciela lub nauczycieli, przy czym program musi być zgodny z opracowaną na szczeblu centralnym oświaty podstawą programową. Jedynym dość łatwo zauważalnym mankamentem wskazanego tu rozporządzenia jest nieprecyzyjne określenie samego programu nauczania, co w znaczny sposób utrudnia jego tworzenie oraz późniejszą ocenę.

Należy tu zwrócić uwagę, iż ze zbliżonymi rozwiązaniami w zakresie tworzenia programów nauczania przedmiotów artystycznych (w tym muzyki) mamy do czynienia w wielu krajach Europy. Jak wynika z zestawień zawartych w przywoływanym już tu raporcie „Arts and Cultural Education…”[11], we wszystkich krajach Unii Europejskiej z wyjątkiem Holandii uregulowania związane z programami nauczania w całości lub części łączone są z decyzjami podejmowanymi na szczeblu centralnym oświaty. Dodatkowo w Bułgarii, Hiszpanii, Norwegii i na Litwie w proces tworzenia programu nauczania włączane są także decyzje podejmowane na szczeblu regionalnym, a w Belgii, na Litwie, w Słowenii, Finlandii i Norwegii także na szczeblu lokalnym. Niezależnie od tego aż 13 krajów (Bułgaria, Dania, Estonia, Irlandia, Włochy, Luksemburg, Włochy, Holandia, Polska, Portugalia, Słowenia, Finlandia i Norwegia) uwzględnia tu również decyzje podejmowane na poziomie szkoły. Najbardziej rozbudowane rozwiązania w zakresie tworzenia programów nauczania występują w Norwegii (uwzględniają one w procesie podejmowania decyzji szczebel centralny, regionalny, lokalny oraz szkoły), w Bułgarii (poziom centralny, regionalny i poziom szkoły), na Litwie (poziom centralny, regionalny i lokalny), w Słowenii i Finlandii (poziom centralny, lokalny i poziom szkolny). Oczywiście sam proces tworzenia programu nauczania, niezależnie od wskazanych tu uwarunkowań, związany jest bezpośrednio z regulacjami prawnymi i tradycjami oświaty funkcjonującymi w poszczególnych krajach.

Odrębnym zagadnieniem wartym wyeksponowania są treści i sposób ukształtowania podstawy programowej z przedmiotu „muzyka” wprowadzone Rozporzą-

dzeniem Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 grudnia 2008 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół.[-12] W dość powszechnej opinii nie jest to dokument nowoczesny i odpowiadający potrzebom współczesnego rynku edukacyjnego. Choć w porównaniu z poprzednią podstawą programową stanowi niewątpliwy postęp, jego nazbyt tradycyjne podejście do muzyki i jej nauczania, lekceważenie nowych kontekstów tworzenia i odbioru muzyki oraz marginalizowanie roli mediów budzi niepokój wielu środowisk zainteresowanych rozwojem edukacji muzycznej w Polsce.

Efektywność nauczania muzyki w polskich szkołach ogólnokształcących

Kompleksowe badania efektywności nauczania muzyki w szkołach podejmowane są dość rzadko. Dotyczy to nie tylko Polski, ale także większości krajów europejskich. Stąd wiedza w tym zakresie jest dość uboga. Do sporządzenia choćby wstępnego szkicu posłużymy się wynikami zrealizowanego w roku 2007 pod patronatem Polskiej Rady Muzycznej projektu „Edukacja muzyczna w Polsce. Stan – uwarunkowania – pożądane obszary zmiany”[-13]. Badania zrealizowane zostały na terenie 7 województw i objęły dzieci i młodzież uczącą się na I, II i III poziomie nauczania. Ogółem przebadano 1353 uczniów klas I–III, 1687 uczniów klas IV–IV i 1549 uczniów gimnazjów. Głównymi narzędziami stosowanymi w badaniach były testy kompetencji muzycznych opracowane specjalnie dla potrzeb projektu na podstawie analizy obowiązującej podstawy programowej.

Uzyskane rezultaty wskazały w sposób dość jednoznaczny, że efektywność zajęć muzycznych w polskich szkołach jest na ogół niska. Na I poziomie nauczania ogólna rozwiązywalność testów wyniosła 53,9%. Zaobserwowano też bardzo znaczące różnice pomiędzy szkołami objętymi programem badań.
Wyniki wykazały, że uczniowie relatywnie lepiej radzą sobie z zadaniami wymagającymi wiedzy muzycznej (rozpoznawanie instrumentów, nazw dźwięków itp.) niż z zadaniami „nasyconymi” w większym stopniu muzycznymi umiejętnościami. Przykładowo zadania polegające na zapamiętaniu i odtworzeniu rytmu rozwiązało poprawnie jedynie 22,9% uczniów. Uwzględniając to, iż zajęcia na I poziomie nauczania realizują na ogół nauczyciele nauczania zintegrowanego, trudno się tym rezultatom dziwić. Atrakcyjne doświadczenia muzyczne prowadzące do

utrwalenia umiejętności muzycznych są w stanie zaoferować jedynie nauczyciele o najwyższym poziomie muzycznych kompetencji.

— — —

Efektywność nauczania na II poziomie nauczania okazała się jeszcze niższa. Ogólna rozwiązywalność testów kompetencyjnych wyniosła tu jedynie 45%. Rezultaty wykazały, że uczniowie w bardzo niewielkim zakresie nauczyli się posługiwać zapisem muzycznym, nie opanowali podstawowych pojęć i symboli muzycznych, nie znają wybitnych kompozytorów ani wybitnych dzieł muzycznych. Równie powierzchowne okazały się w świetle przeprowadzonych analiz ich umiejętności percepcyjne. Biorąc pod uwagę, iż w klasach IV–VI przeznacza się na nauczanie muzyki najwięcej godzin w całym cyklu nauczania, rezultaty te muszą budzić szczególny niepokój.

— — —

Rezultaty testów kompetencji muzycznych dla gimnazjalistów okazały się nieznacznie wyższe. Średnia rozwiązywalność zadań wyniosła tu 49,56%, nie była więc zadowalająca. Uwagę zwraca tu głównie różnica pomiędzy zadaniami wymagającymi wiedzy muzycznej, w których gimnazjaliści wypadli słabo, a zadaniami związanymi z umiejętnościami percepcyjnymi – ich rezultaty okazały się znacznie wyższe, zwłaszcza w tych obszarach, które łączą się z muzyką popularną. Przykładowo, w zadaniach związanych ze słuchową identyfikacją gatunków muzyki popularnej uzyskano rozwiązywalność w przedziale 65–92%. Należy jednak mieć na uwadze, iż rezultaty te odzwierciedlają w znacznym stopniu doświadczenia uczniów nabyte poza szkołą.

— — —

— — —

Podsumowując przeprowadzone tu analizy, warto zwrócić uwagę na dwa obszary zagadnień. Z jednej strony mamy w polskiej oświacie do czynienia z rozwiązaniami nowoczesnymi na tle europejskim i potencjalnie sprzyjającymi rozwojowi edukacji muzycznej. Mam tutaj na myśli: obowiązkowy charakter zajęć na I, II i III poziomie nauczania, rozwiązania związane z tworzeniem programów nauczania, uregulowania zalecające powierzanie zajęć muzycznych na wyższych szczeblach nauczania specjalistom, a także stopniowe poszerzanie oferty i różnorodności zajęć (m.in. wprowadzenie przedmiotu „zajęcia artystyczne"). Z drugiej jednak strony, efektywność zajęć muzycznych w polskich szkołach jest w dalszym ciągu niska. Wśród przyczyn tego stanu rzeczy wymienić należy: zbyt małą liczbę godzin przeznaczonych na zajęcia muzyczne (zwiększenie liczby godzin w klasach IV–VI o jedną, które wprowadziła nowa podstawa programowa,

jest pozytywnym faktem, który należy odnotować), zbyt duży odsetek nauczycieli niekwalifikowanych prowadzących zajęcia muzyczne, niski poziom kompetencji muzycznych nauczycieli nauczania zintegrowanego, brak obowiązkowych i systematycznych szkoleń dla nauczycieli muzyki. Wśród innych czynników obniżających efektywność szkolnej edukacji muzycznej wymienić należy: niewystarczającą różnorodność i atrakcyjność muzycznych zajęć obowiązkowych i pozalekcyjnych (do ich realizacji należałoby w większym niż dotychczas stopniu zatrudniać czynnych artystów), brak współpracy szkół z instytucjami, ośrodkami i innymi podmiotami działającymi na polu upowszechniania kultury oraz brak zewnętrznych systemów oceny efektywności nauczania.

Szkolnictwo muzyczne

Nie ulega wątpliwości, iż trójstopniowy system szkolnictwa muzycznego stanowi jeden z najbardziej trwałych i stabilnych fundamentów edukacji muzycznej w Polsce. W opinii niezależnych ekspertów jest on uznawany za jedno z wzorcowych rozwiązań w zakresie kształcenia artystycznego w skali europejskiej. W tym sensie stanowi on rodzaj „polskiej marki" dobrze rozpoznawanej w środowiskach artystycznych w Europie i na świecie. Nie oznacza to oczywiście, iż jego dalszy harmonijny rozwój nie wymaga nowego spojrzenia i pogłębionego namysłu nad strategią zmian uwzględniającą potrzebę zachowania równowagi pomiędzy jego tradycyjnymi funkcjami a potrzebami rozwoju zdeterminowanymi w znacznym stopniu rozwojem technologicznym i przeobrażeniami w obszarze kultury. Warto przywołać w tym kontekście opinię autorów opublikowanego niedawno „Raportu o stanie kultury w obszarze szkolnictwa artystycznego". Zwracają oni uwagę, że „na szkolnictwo artystyczne można patrzeć przez pryzmat spoczywającego na państwie obowiązku zapewnienia rozwoju kultury narodowej i aktywnego chronienia i upowszechniania dziedzictwa narodowego. Istnieje jednak spojrzenie uzupełniające (którego waga będzie stale rosła) – szkolnictwo artystyczne staje się bazą rozwoju wielu obszarów przemysłu »czasu wolnego« i jego stan przekłada się na tempo rozwoju gospodarczego kraju. W najbliższych kilku latach dojdzie do skokowego rozwoju telewizji i dziedzin pokrewnych w związku z przejściem na technologie cyfrowe, co w połączeniu z nieustannym rozwojem technologii rejestracji obrazu i dźwięku i ich zdecydowanym potanie-

niem spowoduje lawinowy rozwój różnorodnych aplikacji. Można więc oczekiwać, że nastąpi wyraźny wzrost zapotrzebowania na osoby o zróżnicowanych kwalifikacjach artystycznych, zwłaszcza w muzyce i plastyce”[–14].

Kompleksowa ocena stanu szkolnictwa muzycznego wymagałaby uwzględnienia obu wskazanych powyżej obszarów. Z jednej strony skupienia się na funkcjach i zakresach działania przypisywanych mu niejako tradycyjnie, z drugiej zaś – oceny jego otwartości i przygotowania na zmiany. W obu wskazanych zakresach niezbędne byłoby oparcie się na niezależnych ekspertyzach, których niestety nie ma w Polsce zbyt wiele (przywołany powyżej „Raport o stanie kultury w obszarze szkolnictwa artystycznego” stanowi wyjątek). Wydaje się, iż znacznie bardziej rozległa pod względem obszaru edukacja muzyczna w systemie oświaty publicznej jest lepiej zdiagnozowana niż szkolnictwo muzyczne.

Mając na względzie charakter niniejszego raportu oraz to, iż ma on stanowić rodzaj fotografii dokumentującej „stan na dziś”, skupimy się tu głównie na aspektach ilościowych zagadnienia, pozostawiając bardziej zaawansowane analizy specjalizującym się w tej problematyce autorom i instytucjom (być może odpowiednie programy winny być realizowane przez nowo powołany Instytut Muzyki i Tańca).

Podstawę analiz stanowić będą dane udostępnione przez Centrum Edukacji Artystycznej (CEA). Wynika z nich, iż według stanu na rok 2010 mamy w Polsce 614 szkół artystycznych. 250 z nich to szkoły, dla których organem założycielskim jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 67 to szkoły prowadzone przez jednostki samorządu terytorialnego, a 287 to szkoły niepubliczne (z tego 123 z uprawnieniami szkół publicznych). Szkolnictwo muzyczne z 493 placówkami stanowi 80,29% ogółu szkół artystycznych w Polsce. W poszczególnych kategoriach uwzględniających organ prowadzący udział szkół muzycznych wynosi: 215 (86%) – szkoły prowadzone przez MKiDN, 67 (100%) – szkoły jednostek samorządu terytorialnego i 211 (73,52%) – szkoły niepubliczne.

Szkoły muzyczne I i II st.

Rodzaj, liczba i rozmieszczenie szkół muzycznych

Podstawowym dokumentem określającym sposób uformowania podstawowego i średniego szkolnictwa muzycznego w Polsce jest Rozporządzenie Ministra Kultury z 29 grudnia 2007 w sprawie typów szkół artystycznych publicznych i niepublicznych[–15]. Wynika z niego podstawowy podział szkół muzycznych (publicznych i niepublicznych) na szkoły realizujące kształcenie ogólne i artystyczne (ogólnokształcące szkoły muzyczne I st. o sześcioletnim cyklu kształcenia i ogólnokształcące szkoły muzyczne II st. o sześcioletnim cyklu kształcenia) oraz szkoły realizujące wyłącznie kształcenie artystyczne (szkoły muzyczne I st. o sześcioletnim lub czteroletnim cyklu kształcenia oraz szkoły muzyczne II st. o sześcioletnim lub czteroletnim cyklu kształcenia). Dane dotyczące rzeczywistej liczby szkół muzycznych poszczególnych typów zestawia tabela.

TABELA 1. **Szkoły muzyczne** według typów i organu prowadzącego

ORGAN PROWADZĄCY	SM I st.	SM I i II st.	SM II st.	OSM II st.	ZSM	OSM I st.	OSM I i II st.
MKiDN	135	44	2	1	26	1	6
Jednostki Samorządu Terytor.	38	6	3	1	11	8	
Szkoły prywatne	149		55	3		4	
RAZEM	322	50	60	5	37	13	6

Uwagę zwracają tu dwie podstawowe kwestie. Po pierwsze, proporcja szkół muzycznych I i II st., która wydaje się właściwa i wskazuje na poprawne ukształtowanie struktury szkolnictwa muzycznego zarówno w obszarze szkół publicznych, jak i prywatnych. Po drugie, wzrost znaczenia szkół prywatnych, które pojawiły się w Polsce na początku lat 90., uzupełniając ofertę kształcenia muzycznego w obszarach, w których dostęp do szkół publicznych był ograniczony. Jest to tendencja, która z pewnością będzie się utrzymywać.

Analizując sieć szkół muzycznych w Polsce, autorzy „Raportu o stanie kultury w obszarze szkolnictwa artystycznego” wyrażają przekonanie, że „obecna sieć szkół muzycznych i innych form kształcenia muzycznego jest już wystarczająca. Jeśli nasycenie formami uczenia muzyki byłoby w Polsce takie jak w Niemczech, to liczba miejsc w szkołach i innych pozaszkolnych formach kształcenia muzycznego powinna wynieść 700–800 tys., a więc znacznie więcej niż obecnie. Można zakładać, że w miarę wzbogacania się polskiego społeczeństwa i upowszechniania się dostępu do kultury wysokiej (lub nawet masowej) liczba zainteresowanych nauką gry na instrumencie lub śpiewu będzie rosła”[–16]. Niezależnie od tego, iż konstatacja powyższa wydaje się słuszna, wypada zwrócić uwagę na przynajmniej jeden problem związany ze strukturą szkolnictwa muzycznego niewątpliwie wymagający rozwiązania. Mamy tu na myśli nierówny dostęp do publicznego szkolnictwa muzycznego na terenie poszczególnych województw. Jest on oczywiście uwarunkowany historycznie. Przykładowo: w województwie kujawsko-pomorskim jest tylko 5 szkół muzycznych, dla których organem prowadzącym jest MKiDN, podczas gdy w województwie mazowieckim – 23, wielkopolskim – 21. Wydaje się, iż fakt ten powinien być brany pod uwagę przy powoływaniu nowych publicznych szkół muzycznych.

— — —

Uczniowie podstawowych i średnich szkół muzycznych

Z danych CEA pokazujących stan na rok 2010 wynika, że do podstawowych i średnich szkół muzycznych uczęszcza w Polsce 64 146 uczniów. Najwięcej z nich, bo aż 45 992, uczęszcza do 215 szkół podległych MKiDN. 11 156 uczniów uczy się w 67 szkołach podległych jednostkom samorządu terytorialnego i 6998 – w 211 szkołach prywatnych. Jak się okazuje, mimo że prywatne szkolnictwo muzyczne stanowi 42,8% wszystkich szkół muzycznych w Polsce, kształci jedynie 10,91% uczniów, podczas gdy szkoły podległe MKiDN przy zbliżonej liczbie placówek (43,61%) aż 71,7%. W istocie szkolnictwo prywatne nie stanowi więc dziś rzeczywistej konkurencji dla szkolnictwa publicznego w walce o uczniów, zwłaszcza że kształcenie jest tu płatne, szkoły cieszą się niższym prestiżem niż posiadające na ogół dłuższą tradycję i większą renomę szkoły publiczne, są też często słabiej wyposażone i dysponują gorszą bazą lokalową. Warto tu oczywiście zwrócić uwagę, iż w ostatnich latach liczba uczniów w prywatnych szkołach muzycznych systematycznie wzrasta, co przy niezaprzeczalnych walorach tego typu szkolnictwa niewątpliwie sprawi, że rynek usług edukacyjnych w tym zakresie zrównoważy się w przyszłości na zdecydowanie wyższym poziomie niż dziś.

Nauczyciele szkół muzycznych i formy ich doskonalenia

Nie ulega wątpliwości, że dobrze na ogół oceniany poziom kształcenia w szkołach muzycznych I i II jest w znacznym stopniu związany z jakością kadry nauczającej oraz możliwościami doskonalenia kompetencji artystycznych i pedagogicznych oferowanych nauczycielom przez system. Z danych CEA (z roku 2010) wynika, że w szkołach muzycznych I i II stopnia jest dziś zatrudnionych łącznie 12 164 nauczycieli. 8796 z nich to nauczyciele zatrudnieni w placówkach prowadzonych przez MKiDN, 1650 – w placówkach podległych jednostkom samorządu terytorialnego i 1718 – w szkołach prywatnych.

— — —

Nadzór pedagogiczny i doskonalenie zawodowe nauczycieli muzyki koordynowane jest w Polsce przez Centrum Edukacji Artystycznej. Każdego roku tworzy ono ogólną strategię postępowania w tym zakresie, opracowuje też roczne plany finansowania szkoleń oraz regulaminy. Działania o zasięgu regionalnym i makroregionalnym koordynują terenowi wizytatorzy CEA. Ustalają oni tematykę szkoleń terenowych w oparciu o plany nadzoru pedagogicznego, wnioski jurorów z przesłuchań oraz potrzeby zgłaszane przez dyrektorów szkół. Dzięki temu proponowana tematyka szkoleń odzwierciedla w znacznym stopniu rzeczywiste potrzeby nauczycieli. Dodatkowo dyrektorzy poszczególnych placówek szkolnych mają możliwość organizowania wewnątrzszkolnych form doskonalenia zawodowego nauczycieli zatrudnionych w podległych im placówkach, w tym także możliwość zaspokajania indywidualnych potrzeb szkoleniowych nauczycieli. Na ten cel mają do dyspozycji 0,75% odpisu od wynagrodzenia dla nauczycieli.

— — —

Z danych CEA wynika, że w różnych formach doskonalenia zawodowego uczestniczy rocznie ok. 16 000 nauczycieli. Obejmuje to udział w szkoleniach na szczeblu regionalnym i makroregionalnym – ok. 160 rocznie, oraz w szkoleniach na szczeblu ogólnopolskim, których nauczycielom muzyki proponuje się rocznie ok. 45. Dodatkowo nauczyciele muzyki mogą też korzystać ze szkoleń Centrum Edukacji Nauczycieli Szkolnictwa Artystycznego, którego oferta programowa jest bogata i każdego roku obejmuje ok. 80 pozycji.

— — —

Zewnętrzna kontrola efektywności nauczania

Jednym z bardziej istotnych aspektów podnoszenia jakości kształcenia w szkolnictwie muzycznym I i II st. jest wdrożenie zewnętrznego systemu kontroli wyników nauczania. Jego główny składnik stanowi system przesłuchań.

Przesłuchania organizowane są co dwa lata i dotyczą przedmiotu głównego (instrumentu) oraz zespołów. Odbywają się na poziomie szkoły, regionu, makroregionu i na poziomie ogólnopolskim. Objęci są nimi wszyscy uczniowie klas IV–VI. Systemem kontroli zewnętrznej objęte jest również nauczanie przedmiotów ogólnomuzycznych. Podobnie jak w przypadku przedmiotu głównego, odbywa się ono co dwa lata i dotyczy takich przedmiotów, jak: kształcenie słuchu, audycje muzyczne i historia muzyki z literaturą.

Wyniki kontroli zewnętrznej stanowią przedmiot analiz ekspertów CEA i są podstawą opracowania późniejszych programów doskonalenia zawodowego nauczycieli oraz planów kontroli i ewaluacji.

Nie ulega wątpliwości, że szkoły muzyczne I i II stopnia nie wymagają dziś radykalnych reform. W dalszym ciągu oferują one wysoki poziom kształcenia artystycznego i stanowią właściwą bazę dla wyższych szkół artystycznych.
Nie oznacza to oczywiście, że ich formuła nie powinna być doskonalona. Dotyczy to na przykład konieczności zwiększenia sieci publicznych szkół artystycznych w województwach, w których dostęp do nich jest ograniczony, pogłębienia integracji szkół ze środowiskami lokalnymi, a zwłaszcza działającymi w terenie instytucjami i ośrodkami upowszechniania muzyki oraz lokalnymi animatorami kultury muzycznej, zwiększenia elastyczności i różnorodności programowej szkół poprawiającego szanse edukacyjne absolwentów oraz dostosowującego szkoły do zmian, z którymi mamy dziś do czynienia w obszarze kultury muzycznej (dotyczy to zwłaszcza szkół II st.), wypracowania bardziej aktywnych form wspierania dzieci i młodzieży szczególnie utalentowanej muzycznie. Wydaje się, iż przemyślenia wymagają też przynajmniej niektóre aspekty funkcjonowania szkół muzycznych I st., które winny w większym niż dotychczas stopniu stanowić ośrodki powszechnego umuzykalnienia, a co za tym idzie, bardziej elastycznie traktować własną ofertę kształcenia.

Wyższe szkolnictwo muzyczne

W odróżnieniu od relatywnie stabilnej sytuacji w obszarze szkolnictwa muzycznego niższych szczebli, wyższe szkolnictwo muzyczne podlega dziś w Polsce procesowi intensywnych zmian. Są to zmiany głębokie. Wynikają one zarówno z przesłanek specyficznych dla szkolnictwa artystycznego – chodzi tu zwłaszcza o poszerzenie oferty kształcenia i dostosowanie jej do zmian na rynku pracy w zawodach artystycznych oraz zawodach wymagających kwalifikacji artystycznych, co wymaga wypracowania całego szeregu innowacyjnych i nieznanych w naszym kraju rozwiązań organizacyjnych i programowych – a także przesłanek ogólnych, typowych dla całego systemu szkolnictwa muzycznego w Polsce. Mam tu na myśli zwłaszcza zmiany wynikające z wprowadzenia Systemu Bolońskiego oraz wdrażania jego dyrektyw dotyczących budowania Europejskiego Obszaru Szkolnictwa Wyższego, a także związane z tym zmiany w Prawie o szkolnictwie wyższym. Precyzyjna analiza wskazanych tu przesłanek zmian w szkolnictwie wyższym nie jest jednak celem naszego opracowania. Poprzestaniemy tu jedynie na sporządzeniu dość ogólnej jego charakterystyki, postulując potrzebę podjęcia problemu w toku bardziej szczegółowych i pogłębionych analiz.

Szkoły artystyczne oraz kierunki artystyczne w szkołach nieartystycznych[17]

Mówiąc o wyższym szkolnictwie muzycznym w Polsce, mamy na ogół na myśli szkolnictwo podległe Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zgodnie z aktualnym stanem istnieje dziś 9 tego typu uczelni (7 Akademii Muzycznych, 1 Akademia Sztuki i 1 Uniwersytet Muzyczny): Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Akademia Muzyczna w Krakowie, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Uniwersytet Muzyczny F. Chopina w Warszawie (z filią w Białymstoku), Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu i Akademia Sztuki w Szczecinie (dawna filia Akademii Muzycznej w Poznaniu).

Warto tu zauważyć, że tytuł magistra sztuki można również uzyskać, studiując w uczelniach podległych Ministerstwu Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Ich intensywny rozwój obserwowaliśmy w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Mam tu na

myśli studia na kierunku „edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej”, które prowadzone są na 8 uniwersytetach (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Uniwersytet Śląski w Katowicach – wydział w Cieszynie, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu – wydział w Kaliszu, Uniwersytet Rzeszowski, Uniwersytet Zielonogórski i Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. J. Kochanowskiego w Kielcach), 2 uczelniach pedagogicznych (Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie i Akademia Pomorska w Słupsku) i 3 Państwowych Wyższych Szkołach Zawodowych (PWSZ im. J.A. Komańskiego w Lesznie, PWSZ w Nysie i PWSZ im. J. Grodka w Sanoku). Dodatkowo na 3 uczelniach prowadzone są też kierunki „jazz i muzyka estradowa” (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytet Zielonogórski i Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nysie), a na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach (wydział w Cieszynie) kierunek „sonologia i kompozycja”. Na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie prowadzone są studia na kierunku „muzyka kościelna”.

Na 5 polskich uczelniach są też prowadzone studia z zakresu muzykologii (Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Wrocławski, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu oraz Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II).

Studenci kierunków artystycznych i kadra nauczająca

Z danych uzyskanych z Departamentu Szkolnictwa Artystycznego i Edukacji Kulturalnej wynika, że liczba studentów uczęszczających do szkół podległych MKiDN wynosiła w 2010 roku 5480, przy czym na studiach stacjonarnych uczyło się 4487 studentów, a na niestacjonarnych – 993. Warto zwrócić uwagę, iż w ciągu ostatnich kilku lat liczba studentów wyższych szkół muzycznych wahała się w sposób nieznaczny. W roku 2004 wynosiła 5336, w roku 2006 – 5082, a w roku 2008 – 5387[–18].

W uczelniach artystycznych zatrudnionych jest (dane na rok 2009) 1584 nauczycieli akademickich, w tym 497 profesorów, 739 adiunktów i starszych wykładowców oraz 348 asystentów, wykładowców, lektorów i instruktorów. W ciągu ostatnich lat struktura kwalifikacji kadry nauczającej w wyższych szkołach artystycznych niewątpliwie się poprawia. W roku 2000 zatrudnionych było w szkolnictwie muzycznym 391 profesorów, dzisiaj – 497. W analogicznym

okresie nieznacznie spadła też liczba zatrudnionych adiunktów i starszych wykładowców – z 379 do 348 – oraz asystentów, wykładowców i lektorów – z 379 do 348.

Danymi dotyczącymi szkół podległych Ministerstwu Nauki i Szkolnictwa Wyższego niestety nie dysponujemy. Dlatego zagadnienia te zostaną pominięte.

Problemy i wyzwania stojące przed wyższym szkolnictwem artystycznym

Nie ulega wątpliwości, iż wyższe szkolnictwo muzyczne w Polsce może się poszczycić wieloma wybitnymi osiągnięciami artystycznymi i organizacyjnymi swoich profesorów, studentów i absolwentów. Nie ulega też wątpliwości, że boryka się ono dziś z wieloma złożonymi problemami natury finansowej, prawnej, technicznej, organizacyjnej, programowej itp. Warto jednak spojrzeć na jego funkcjonowanie z perspektywy niejako zewnętrznej, a zwłaszcza przez pryzmat oczekiwań studentów i absolwentów, którzy poszukują w szkole nie tylko szansy realizacji własnych potrzeb i aspiracji artystycznych, ale także realnych kompetencji przydatnych w przyszłej pracy zawodowej. Dobrym punktem wyjścia mogą tu być rezultaty badań zrealizowanych dla potrzeb „Raportu o stanie kultury w obszarze szkolnictwa artystycznego". Biorący w nich udział respondenci zwrócili uwagę, że „uczelnie nastawione są głównie na kształcenie wirtuozów i wielkich artystów (a to są jednostki), nie zastanawiają się nad praktyczną stroną zawodu, którego uczą. [...] skarżą się, że uczelnia nie przygotowała ich do wykorzystywania umiejętności w praktyce. Nie byli oni uczeni języków na wystarczającym poziomie, nie dowiedzieli się rzeczy ułatwiających funkcjonowanie, jak na przykład organizować pracę chóru, jak korzystać z popularnych na świecie programów komputerowych. W opinii ankietowanych zabrakło konkretnych zajęć, które w polskiej rzeczywistości wiele by ułatwiły. Problemem jest nieprzygotowywanie absolwentów w kwestiach formalnych do samodzielnej pracy zawodowej – tym bardziej, że polskie prawo premiuje zatrudnienie etatowe. Studenci nie dowiadują się, jak działać na rynku, jak wyceniać swoją pracę, jak pisać umowy. Nie uzyskują kompletnej wiedzy w kwestiach związanych z ubezpieczeniami zdrowotnymi i społecznymi (np. zaopatrzeniem emerytalnym twórców) czy przepisami podatkowymi. Na uczelniach nie następuje niezbędna ciągła modernizacja programów nauczania, dostosowująca je do realiów rynku pracy".[19]

Niewątpliwie zdecydowana większość ze wskazanych tu postulatów winna być rozważona w toku debaty nad rozwojem wyższego szkolnictwa artystycznego. Uczynienie go bardziej niż dotychczas przystawalnym do zmian, z którymi mamy dziś do czynienia na artystycznym rynku pracy, pogłębienie elastyczności programowej oraz zdolności do szybszego reagowania na pojawiające się nisze rynkowe należy do zadań trudnych, do których podjęcia uczelnie artystyczne nie są zbyt dobrze przygotowane.

Podsumowanie

Dyskusja o stanie edukacji muzycznej w Polsce nasycona jest od lat zbyt dużą dozą stereotypów. Przynajmniej z niektórymi z nich staraliśmy się zmierzyć w tym raporcie. Podsumowując, warto zwrócić uwagę na następujące zagadnienia:

— 1. Istotą nowoczesnej edukacji muzycznej w szerokim tego słowa znaczeniu jest funkcjonowanie w jej obszarze i zaangażowanie w jej rozwój wielu niezależnych podmiotów i instytucji. Mam tutaj na myśli: edukację w systemie oświaty, szkolnictwo muzyczne, edukacyjne działania ośrodków i instytucji kultury, aktywność animatorów czy wreszcie media. Zagrożeniem dla efektywności działań nie jest tu – jak często się sądzi – ich autonomia, ale brak woli albo możliwości współpracy, a także brak odpowiednich uwarunkowań i instrumentów prawnych, które taką współpracę umożliwiają. W Polsce uwarunkowania takie dopiero się kształtują.

— 2. W dyskusjach nad niezadowalającym stanem umuzykalnienia dzieci i młodzieży w Polsce zbyt pochopnie winą za ten stan rzeczy obarcza się niemal wyłącznie szkolnictwo powszechne, tymczasem należałoby rozpatrywać tę kwestię w nieco szerszym kontekście, podobnie jak nieco szerzej należałoby też kształtować wizje potencjalnych zmian w tym zakresie. Mam tu na myśli np.: potencjał szkolnictwa muzycznego I st., który nie jest w pełni wykorzystywany, czy aktywność lokalnych animatorów muzycznych, których wsparcie mogłoby zaowocować inicjatywami cennymi dla środowisk w terenie.

— 3. W ostatnim okresie pojawiły się w systemie oświaty w Polsce dostrzegalne przesłanki wskazujące na możliwość poprawy stanu powszechnej edukacji muzycznej dzieci i młodzieży. Mam tutaj na myśli: wyodrębnienie treści muzycznych w podstawie programowej dla nauczania zintegrowanego, zwiększenie liczby godzin muzyki w szkołach podstawowych, pojawienie się przedmiotu „zajęcia artystyczne" w gimnazjum i liceum. Tendencje te muszą jednak być

wsparte zmianami w zakresie kształcenia i doskonalenia zawodowego nauczycieli. Bez wysoko wykwalifikowanych i właściwie zmotywowanych do działania muzyków pedagogów szanse na postęp są niewielkie.

— 4. System szkolnictwa muzycznego w Polsce – w wielu obszarach – może być uznany za wzorcowy. Jego dalszy harmonijny rozwój wymaga jednak przemyślanych i konsekwentnych reform. Dotyczy to zwłaszcza szkolnictwa I st., które w większym niż dotychczas stopniu służyć winno powszechnemu umuzykalnieniu, oraz szkolnictwa wyższego, które musi dostosować się do wyzwań nowoczesnego rynku pracy.

— — —

1. H.S. Becker, *Siła inercji. Trwałość i zmiana w świecie muzyki*, „Kultura Popularna” 2010, nr 2, s. 83.
2. E. Jorgensen, *Editorial*, „Philosophy of Music Education Review” 1999, nr 1, s. 1
3. *Arts and Cultural Education at School in Europe*, Education, Audiovisual and Culture Executive Agency, 2009. Dokument dostępny jest pod adresem: http://eacea.ec.europa.eu/education/eurydice/documents/thematic_reports/113EN.pdf
4. *Arts and Cultural…*, s. 26–28.
5. Dostępne pod adresem: http://lex.pl/serwis/du/2002/0142.htm"http://lex.pl/serwis/du/2002/0142.htm.
6. Dostępne pod adresem: http://www.reformaprogramowa.men.gov.pl/images/docs/projekt_rozporzadzenia_20090323__.pdf
7. *Arts and Cultural…*, s. 29–31.
8. Dostępny pod adresem: http://www.men.gov.pl/images/pdf/statystyka/nauczyciele2006.pdf
9. Dostępny pod adresem: http://www.men.gov.pl/images/pdf/statystyka/nauczyciele2008.pdf
10. Dostępne pod adresem: http://lex.pl/serwis/du/2009/0730.htm
11. *Arts and Cultural…*
12. Dostępne pod adresem: http://lex.pl/serwis/du/2009/0017.htm
13. Rezultaty badań relacjonują następujące opracowania: Białkowski A., Grusiewicz M. (2009), *Kompetencje muzyczne uczniów szkół podstawowych*, [w:] M. Zalewska-Pawlak (red.), *Sztuka wobec zakresów wolności człowieka liberalnego*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 175–190, s. 191–208.
14. K. Pawłowski wraz z zespołem, *Raport o stanie kultury w obszarze szkolnictwa artystycznego*, opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego jako jeden z raportów o stanie kultury, s. 54–55, dostępny pod adresem: http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_szkolnictwie_artystycznym,pid,633.html
15. Dostępne pod adresem: http://www.cea.art.pl/akty_prawne/typy_szkol.pdf
16. K. Pawłowski wraz z zespołem, *Raport o stanie kultury…*, s. 46.
17. Podstawę zestawienia stanowi informator *Szkoły Artystyczne w Polsce*, Wydawnictwo Telbit, Warszawa 2010.
18. Zestawienie sporządzono na podstawie danych uzyskanych z Departamentu Szkolnictwa Artystycznego i Edukacji Kulturalnej MKiDN.
19. K. Pawłowski wraz z zespołem, *Raport o stanie kultury…*, s. 41.

część trzecia

3

Kamila Stępień-Kutera

FINANSOWANIE, INSTYTUCJE KULTURY, RAMY PRAWNE

Finansowanie kultury

Syntetyczną wiedzę na temat źródeł finansowania kultury zawiera *Raport o finansowaniu i zarządzaniu instytucjami kultury* przygotowany na Kongres Kultury Polskiej w 2009 roku[1]. Raport ten zawiera m.in. dane finansowe na temat wydatków z budżetu państwa na kulturę do roku 2007. Według danych finansowych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego udział wydatków na kulturę w budżecie państwa w ciągu ostatnich trzech lat wzrasta i wynosił kolejno w 2008 roku 0,69 proc. (co przełożyło się na kwotę 2 220 010 000 zł), w 2009 – 0,73 proc. (2 448 896 000 zł) i w 2010 – 0,75 proc. (2 722 956 000 zł). Nieco inne dane na ten temat podaje GUS – uwzględniono je w dalszej części niniejszego raportu [Zob. „Dane GUS o finansowaniu”].

W ramach powyżej wskazanych kwot ujęte są dotacje dla państwowych i współfinansowanych instytucji kultury, przy czym w 2008 roku ok. 32,3 proc. podanej sumy stanowiły dotacje dla instytucji państwowych, a 3,15 proc. – dla współfinansowanych; w 2009 roku niemal 31 proc. ww. sumy stanowią dotacje dla instytucji państwowych, a prawie 4,3 proc. – dla współfinansowanych; wreszcie w 2010 roku blisko 27,5 proc. pełnej kwoty 2 722 956 000 zł przeznaczono na instytucje państwowe, 2,98 proc. zaś – na współfinansowane.

Wykaz jednostek państwowych i współfinansowanych podległych MKiDN wraz z kwotami dotacji przyznanych na dany rok budżetowy publikowany jest w Dziennikach Urzędowych resortu kultury w Biuletynie Informacji Publicznej. Budżet państwa poza planami na dany rok budżetowy realizuje także wydatki

w ramach Wieloletnich Programów Rządowych, takich jak „Dziedzictwo Fryderyka Chopina 2010”. Program prowadzony był w latach 2005–2010 i jego pełna wartość zgodnie z ustawą budżetową na rok 2010 miała wynieść 164 110 000 zł.

— — —

Resort kultury jest także dysponentem utworzonego w oparciu o „Ustawę o grach i zakładach wzajemnych” z dnia 29 lipca 1992 r. (DzU z 2004 r., nr 4, poz. 27) Funduszu Promocji Kultury, z którego środków są finansowane m.in. dotacje przyznawane w ramach Programów Ministra. Wśród Programów zasadniczo największe znaczenie dla finansowania działalności środowiska muzycznego (zarówno samorządowych instytucji kultury, jak i organizacji pozarządowych) ma program „Wydarzenia artystyczne” (w 2008 r.: „Promocja twórczości”), wraz z wydzielonym od 2010 r. priorytetem „Muzyka”, oraz w części program „Edukacja kulturalna”.

— — —

W latach 2008–2010 w ramach ww. programów wydatkowano następujące sumy na dotowanie projektów (w zaokrągleniu do pełnych złotych):

PROGRAM:	2008	2009	2010
Promocja twórczości (2008)/ Wydarzenia artystyczne (2009–2010)	35 231 753	31 500 751	46 551 742 $^{-2}$ w tym priorytet „Muzyka”: 16 141 888
Edukacja kulturalna	11 584 273	12 217 870	11 088 495

Ponadto na 2010 r. został ogłoszony program „Fryderyk Chopin – Promesa”, w ramach którego wydatkowano 32 997 079 zł.

— — —

Oprócz budżetu państwa zasadniczym źródłem finansowania działalności kulturalnej są finanse samorządów – od wojewódzkich, poprzez miejskie, po gminne i powiatowe. Samorządy wojewódzkie w ramach swych rocznych budżetów na przestrzeni ostatnich dwóch lat (2009–2010) planowały przeznaczanie na kulturę i ochronę dziedzictwa narodowego od około 4,5 do 12,5 proc. całości rocznych wydatków – licząc łącznie kwoty na bieżącą działalność kulturalną oraz na inwestycje, w tym także środki pochodzące z programów unijnych.

— — —

TABELA 1. **Procent wydatków** poszczególnych województw na kulturę w latach 2009–2010 według planów budżetowych.

[Badanie własne na podstawie danych zamieszczanych w Biuletynie Informacji Publicznej]

WOJEWÓDZTWO	WYDATKI W 2009	W TYM NA KULTURĘ	%	WYDATKI W 2010	W TYM NA KULTURĘ	%
Dolnośląskie	1 329 957 170	116 166 246	8,73	1 773 953 361	95 447 174	5,38
Kujawsko-Pomorskie	795 169 143	65 639 055	8,25	1 011 724 948	82 657 627	8,17
Lubelskie	987 632 673	87 068 930	8,81	780 930 231	46 190 700	5,91
Lubuskie	457 436 073	22 210 436	4,85	403 204 949	23 063 785	5,72
Łódzkie	939 665 023	79 031 382	8,41	908 109 901	91 527 783	10,08
Małopolskie	1 945 420 710	232 415 562	11,95	1 299 967 049	114 161 295	8,78
Mazowieckie	3 923 163 471	267 788 464	6,83	3 217 321 286	200 854 252	6,24
Opolskie	398 026 700	42 030 000	10,56	556 638 739	32 418 195	5,83
Podkarpackie	1 501 771 288	68 121 830	4,53	923 380 598	56 871 531	6,15
Podlaskie	473 530 815	44 614 980	9,42	393 055 043	48 425 171	12,32
Pomorskie	1 040 091 321	105 964 054	10,19	809 025 256	81 181 460	10,03
Śląskie	2 916 576 821	233 974 032	8,02	1 636 878 325	204 807 477	12,51
Świętokrzyskie	322 860 913	39 988 500	12,38	579 938 064	40 369 937	6,96
Warmińsko-Mazurskie	1 074 582 359	77 677 189	7,22	579 269 035	59 911 172	10,34
Wielkopolskie	1 211 566 995	114 126 953	9,42	973 399 586	119 924 801	12,36
Zachodniopomorskie	844 745 008	46 897 155	5,55	1 356 080 147	130 758 322	9,64

Przedstawione dane, choć dające pewną wstępną orientację, powinny zostać poddane szczegółowej analizie, jeśli miałyby uwzględniać wszystkie istotne uwarunkowania mające wpływ na konkretne życie kulturalne w regionie. Do najbardziej oczywistych przykładów owych swoistych uwarunkowań należy województwo mazowieckie, siedziba większości największych narodowych instytucji kultury w kraju finansowanych z budżetu państwa. Zatem wydatki na kulturę są w Mazowieckiem choćby z tej racji kalkulowane zupełnie inaczej niż np. w Łódzkiem, które samodzielnie łoży na mające na jego terenie siedzibę instytucje. Podane wyżej kwoty zaplanowanych wydatków na kulturę są

w różnym stopniu realizowane – i tak, opierając się na wybranych przykładach, można określić, że wykonanie wydatków za rok 2009 stanowiło 81,2 proc. planu w województwie śląskim, 89,84 proc. w Mazowieckiem, 92,34 proc. w Lubuskiem, 99,5 proc. w Świętokrzyskiem czy 99,78 proc. w Lubelskiem.

— — —

Należy też podkreślić raz jeszcze, że powyższe kwoty obejmują dotacje unijne na inwestycje w infrastrukturę kultury – w większości przypadków to właśnie wpływ środków inwestycyjnych powoduje nagły skok w finansowaniu kultury przez samorządy, jak to jest np. w przypadku województwa zachodniopomorskiego, gdzie prowadzona jest przebudowa „Opery na Zamku" w Szczecinie. Inwestycje w kulturę przy dużym udziale środków unijnych stanowią dominantę ostatnich lat i bez wątpienia ten aspekt sytuacji kultury w dzisiejszej Polsce należy do najświetniejszych. W ostatnim czasie dzięki dopływowi unijnych środków wzniesiono lub zagwarantowano powstanie 22 muzycznych instytucji kultury, co obszernie omawia m.in. Małgorzata Komorowska w „Ruchu Muzycznym" z dnia 12 grudnia 2010 r. (artykuł dostępny pod adresem: http://ruch muzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=1582).

— — —

— — —

Aktualna lista projektów realizowanych dzięki środkom Programu Operacyjnego „Infrastruktura i Środowisko" znajduje się na stronie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pod adresem http://poiis.mkidn.gov.pl/front/page/Get/55 Wśród tych projektów znajduje się m.in. budowa Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, budowa siedziby NOSPR w Katowicach, budowa siedziby Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku czy siedziba Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach. Chcąc określić, jaki udział w kwotach przeznaczonych przez samorządy na kulturę przypada muzyce, należałoby dokonać drobiazgowego badania, biorąc pod uwagę nie tylko dotacje podmiotowe i inwestycyjne dla instytucji stricte muzycznych, ale doliczając do nich również m.in. dotacje na wydarzenia muzyczne w ramach otwartych konkursów ofert dla organizacji pozarządowych. Rozważenia wymagałaby również zasadność określenia udziału w całości kosztów związanych z muzyką kwot przeznaczanych na organizację wydarzeń muzycznych przez instytucje o profilu innym niż muzyczny (m.in. teatrów, domów kultury i centrów sztuki).

— — —

— — —

Jeszcze jednym ważnym aspektem, który należy brać pod uwagę przy kreśleniu obrazu życia kulturalnego (w tym muzycznego) w regionie w stosunku do nakładów finansowych samorządów, jest fakt współfinansowania niektórych muzycznych samorządowych instytucji kultury z budżetu państwa.

INSTYTUCJE KULTURY

W myśl „Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej" zarówno organy administracji państwowej, jak i samorządowej tworzą instytucje kultury. Największa liczba instytucji kultury (wszystkich typów tych instytucji liczonych łącznie) jest w województwie mazowieckim, na drugim miejscu pod względem liczebności instytucji kultury jest województwo małopolskie, następnie śląskie, wielkopolskie i podkarpackie. Województwa, w których jest najmniej instytucji kultury, to podlaskie, świętokrzyskie i lubuskie. Ogółem wśród polskich instytucji kultury przeważają bardzo znacząco biblioteki – nierzadko w małych miejscowościach to właśnie biblioteka pełni wszystkie funkcje kulturotwórcze, zajmując się nie tylko kwestiami czytelnictwa, lecz także organizując wystawy, zajęcia artystyczne lub koncerty. Druga co do liczebności grupa instytucji kulturalnych to domy i ośrodki kultury, trzecia – muzea. Instytucje prowadzące działalność artystyczną – w tym filharmonie, teatry operowe i teatry muzyczne – są najmniej liczne.

Życie muzyczne w Polsce nie opiera się wyłącznie na zespołach będących instytucjami kultury lub działających w ramach instytucji. Szczególnie wśród orkiestr w kraju bardzo dużą rolę odgrywają zespoły inne niż instytucjonalne – wśród nich można wymienić zespoły Polskiego Radia tj. Polską Orkiestrę Radiową i Orkiestrę Kameralną Polskiego Radia „Amadeus", ponadto Warszawskich Solistów „Concerto Avenna", zespół „Arte dei Suonatori" i wiele innych. Niniejsze zestawienie dotyczy jednak tylko instytucji kultury i niektórych aspektów ich finansowania.

Teatry operowe

— — —

W Polsce funkcjonuje 11 instytucjonalnych teatrów operowych – finansowanych ze środków budżetu państwa, samorządów lub przy współudziale tych dwóch źródeł. Wykaz tych teatrów wraz ze wskazaniem ich organizatorów bądź stron umowy w przypadku współfinansowania zawiera poniższe zestawienie:

PAŃSTWOWE (*organizator/strona umowy*):
— Teatr Wielki – Opera Narodowa (Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)

WSPÓŁFINANSOWANE (*organizator/strona umowy*):
— Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki w Białymstoku (Województwo Podlaskie oraz Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)
— Opera Nova w Bydgoszczy (Województwo Kujawsko-Pomorskie oraz Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)
— Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu (Województwo Wielkopolskie oraz Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)
— Opera Wrocławska (Województwo Dolnośląskie oraz Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)

SAMORZĄDOWE WOJEWÓDZKIE (*organizator/strona umowy*):
— Opera Śląska w Bytomiu (Województwo Śląskie)
— Państwowa Opera Bałtycka w Gdańsku (Województwo Pomorskie)
— Opera Krakowska w Krakowie (Województwo Małopolskie)
— Teatr Wielki w Łodzi (Województwo Łódzkie)
— Opera na Zamku w Szczecinie (Województwo Zachodniopomorskie)
— Warszawska Opera Kameralna (Województwo Mazowieckie)

— — —

Z budżetu państwa (w części 24, dział 921, rozdział 92106) na rok 2010 zaplanowano dla teatrów, w tym teatrów operowych (państwowego i współprowadzonych), łączną kwotę dotacji w wysokości 126 915 000 zł. Z kolei dotacje organizatorów dla samorządowych (niewspółfinansowanych) teatrów operowych na działalność bieżącą wynosiły według planu na 2010 r. między 7 272 338 zł a 25 579 000 zł, co średnio daje 16 078 128 zł[3]. Jest to wartość liczbowa czysto

orientacyjna, nieuwzględniająca faktycznego wykonania budżetu[4], które w wielu przypadkach ze względu na dotacje celowe na konkretne projekty mogły ulec zwiększeniu. Samorządowe instytucje kultury otrzymują również dotacje na wartościowe projekty artystyczne poprzez aplikację do Programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Przykładowo można obliczyć, że w 2010 roku w ramach Programów Ministra samorządowe teatry operowe otrzymały łącznie: 450 000 zł z Programu „Wydarzenia artystyczne" priorytet „Muzyka", 300 000 zł z Programu „Fryderyk Chopin – Promesa" i 485 000 zł z Programu „Infrastruktura kultury".

Z kolei suma dotacji od obu stron umowy w przypadku współprowadzonych przez województwa i Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego teatrów operowych mieści się wg planów na 2010 r. w przedziale między 9 685 714 zł a 23 786 000 zł, co średnio daje 18 065 378 zł. W liczonych razem kwotach dotacji obu stron umowy dotacja Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego stanowiła od 11,29 do 37,32% całej sumy. Czytając niniejsze dane, trzeba jednak uwzględnić, że do teatrów operowych wliczono także Operę i Filharmonię Podlaską – zgodnie z nazwą oraz rozdziałem klasyfikacji budżetowej (Opera i Filharmonia Podlaska otrzymuje z budżetu państwa dotację w ramach działu 92106 „Teatry") – która jednakże dotychczas miała repertuar prawie wyłącznie filharmonijny (i dysponowała bardziej adekwatnymi do jego realizacji środkami), natomiast działalność operową podejmie w pełni w momencie przeniesienia do nowej siedziby, tj. począwszy od roku 2012. Z powyższych zestawień wynika statystycznie lepsza sytuacja finansowa współprowadzonych teatrów operowych w stosunku do teatrów marszałkowskich – przychody z racji otrzymywanych dotacji tych pierwszych są średnio o blisko 2 000 000 zł rocznie wyższe niż tych drugich.

Jednocześnie należy pamiętać, że instytucje współprowadzone nie mogą ubiegać się dotacje w ramach Programów Ministra – jednak wyłączając program „Infrastruktura kultury" oraz specjalne programy mające jednorazową edycję w związku ze szczególnymi wydarzeniami – takie jak zeszłoroczny Program „Fryderyk Chopin – Promesa", w których wśród uprawnionych wnioskodawców znajdują się wszystkie, i państwowe, i samorządowe instytucje kultury. W 2010 roku dotacje dla państwowych i współfinansowanych instytucji kultury w ramach Programu „Fryderyk Chopin – Promesa" wyniosły 2 290 000 zł, a w ramach Programu „Infrastruktura kultury" – 400 000 zł.

Filharmonie

Wśród państwowych, samorządowych oraz współfinansowanych muzycznych instytucji kultury w Polsce znajduje się 25 filharmonii[–5], z czego 1 finansowana jest w całości przez MKiDN, 12 finansowanych jest z budżetów wojewódzkich, 8 – miejskich, a 4 stanowią instytucje współfinansowane ze środków samorządowych i resortu kultury. Ich wykaz wraz ze wskazaniem ich organizatorów bądź stron umowy w przypadku współfinansowania zawiera poniższe zestawienie:

PAŃSTWOWE (*organizator/strona umowy*):
— Filharmonia Narodowa (Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)

WSPÓŁFINANSOWANE (*organizator/strona umowy*):
— Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki w Białymstoku (Województwo Podlaskie oraz Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)
— Filharmonia Pomorska im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy (Województwo Kujawsko-Pomorskie oraz Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)
— Filharmonia im. Witolda Lutosławskiego we Wrocławiu (Województwo Dolnośląskie, Wrocław oraz Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)
— Filharmonia Zielonogórska im. Tadeusza Bairda w Zielonej Górze (Województwo Lubuskie oraz Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)

SAMORZĄDOWE WOJEWÓDZKIE (*organizator/strona umowy*):
— Filharmonia Dolnośląska w Jeleniej Górze (Województwo Dolnośląskie)
— Filharmonia Sudecka w Wałbrzychu (Województwo Dolnośląskie)
— Filharmonia im. Henryka Wieniawskiego w Lublinie (Województwo Lubelskie)
— Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina w Łodzi (Województwo Łódzkie)
— Filharmonia im. Karola Szymanowskiego w Krakowie (Województwo Małopolskie)
— Filharmonia Opolska im. Józefa Elsnera w Opolu (Województwo Opolskie)
— Filharmonia im. Artura Malawskiego w Rzeszowie (Woj. Podkarpackie)
— Polska Filharmonia Bałtycka im. Fryderyka Chopina w Gdańsku (Województwo Pomorskie)

— Filharmonia Śląska w Katowicach (Województwo Śląskie)
— Filharmonia Świętokrzyska im. Oskara Kolberga w Kielcach (Województwo Świętokrzyskie)
— Warmińsko-Mazurska Filharmonia im. Feliksa Nowowiejskiego w Olsztynie (Województwo Warmińsko-Mazurskie)
— Filharmonia Poznańska im. Tadeusza Szeligowskiego w Poznaniu (Województwo Wielkopolskie)

SAMORZĄDOWE MIEJSKIE (*organizator/strona umowy*):
— Filharmonia Częstochowska (Częstochowa)
— CEA – Filharmonia Gorzowska (Gorzów Wielkopolski)
— Filharmonia Kaliska (Kalisz)
— Filharmonia Koszalińska im. Stanisława Moniuszki (Koszalin)
— Filharmonia Kameralna im. Witolda Lutosławskiego w Łomży (Łomża)
— Polska Filharmonia Sinfonia Baltica w Słupsku (Słupsk)
— Filharmonia im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie (Szczecin)
— Filharmonia Zabrzańska (Zabrze)

— — —

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego dysponował w 2010 r. 43 873 000 zł na dotacje dla państwowych oraz współfinansowanych filharmonii i orkiestr, tj. w części 24 budżetu, dział 921, rozdział 92108 (a zatem nie tylko wymienionych wyżej filharmonii – w tej grupie ujęta jest również dotacja i dla Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, i dla orkiestry Sinfonia Iuventus – wykaz państwowych i samorządowych orkiestr znajduje się w kolejnym podrozdziale). W tej kwocie dotacje dla filharmonii stanowią 71,5 proc. Średnia dotacja dla współfinansowanych filharmonii w roku 2010 wynosiła zgodnie z planami 8 813 726,60 zł (sumując środki od obu stron umowy), przy czym udział środków Ministra w pełnej kwocie dotacji stanowił od 16,07 do 34,11 proc. Suma łącznie liczonych kwot rocznych dotacji od wszystkich stron umowy dla filharmonii współfinansowanych mieści się w przedziale między 4 302 880 zł a 13 618 300 zł.

— — —

Wśród środków przekazywanych przez organizatorów dla samorządowych (niewspółfinansowanych) wojewódzkich filharmonii według planu na 2010 r. najniższa dotacja nie spada poniżej 3 000 000 zł, najwyższa zaś nie przekracza 13 000 000 zł, średnio zaś wynosi 7 085 881,77[–7] zł. Podobnie jak w przypadku

teatrów operowych podane wartości liczbowe służą ogólnej orientacji i oparte są na planach budżetowych, nie zaś na sprawozdaniach z wykonania budżetu. Łącznie urzędy marszałkowskie planowały wydanie na dotacje dla swoich (tj. niewspółfinansowanych) filharmonii 92 116 463 zł. Natomiast dotacje na działalność bieżącą filharmonii finansowanych z budżetów miejskich wynosiły zgodnie z planami na 2010 r. między 807 000 zł a 4 258 000 zł, co daje średnią wartość 3 282 062,50. Łącznie miasta planowały wydanie na swoje filharmonie 26 256 500 zł.

Samorządowe instytucje kultury otrzymują również dotacje na wartościowe projekty artystyczne poprzez aplikację do Programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Łącznie samorządowe filharmonie w 2010 roku w ramach Programów Ministra otrzymały: 590 000 zł z Programu „Wydarzenia artystyczne" priorytet „Muzyka", 2 000 000 zł z Programu „Fryderyk Chopin – Promesa" i 1 077 000 zł z Programu „Infrastruktura kultury".

Podobnie jak w przypadku teatrów operowych wśród filharmonii w statystycznie najlepszej sytuacji finansowej są filharmonie współprowadzone, dysponujące z tytułu dotacji ok. 1 800 000 zł rocznie więcej od filharmonii finansowanych z budżetów wojewódzkich i mniej więcej 5 531 000 zł więcej niż filharmonie miejskie. Dane te oczywiście mogą być traktowane wyłącznie orientacyjnie – w celu faktycznego określenia sytuacji różnych instytucji należy uwzględnić wiele innych informacji na ich temat, takich jak liczba zatrudnienia, wynagrodzenia, zaplecze infrastrukturalne, produkcje artystyczne itd. Filharmonie współprowadzone nie mogą, tak jak współfinansowane teatry operowe, starać się o dotacje w ramach Programów Ministra – oczywiście poza programem „Infrastruktura kultury" i specjalnymi programami „okolicznościowymi" (Program „Fryderyk Chopin – Promesa" w 2010 r.). Na rok 2010 współfinansowane filharmonie otrzymały razem 940 000 zł z Programu „Fryderyk Chopin – Promesa" i 300 000 zł z Programu „Infrastruktura kultury".

Orkiestry i inne zespoły

Wśród instytucji kultury w Polsce znajduje się 12 orkiestr, z czego jedna jest instytucją państwową, jedna – współfinansowaną wpisaną do rejestru Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a pozostałe to instytucje finansowane z budżetów miast[8]. Ich wykaz wraz ze wskazaniem organizatora lub stron umowy zawiera poniższe zestawienie:

PAŃSTWOWE (*organizator/strona umowy*):
— Polska Orkiestra „Sinfonia Iuventus" (Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)

WSPÓŁFINANSOWANE (*organizator/strona umowy*):
— Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach (Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Polskie Radio SA i Miasto Katowice)

SAMORZĄDOWE (*organizator/strona umowy*):
— Sinfonia Varsovia (Warszawa)
— Sinfonietta Cracovia (Kraków)
— Capella Cracoviensis (Kraków)
— Toruńska Orkiestra Symfoniczna (Toruń)
— Radomska Orkiestra Kameralna (Radom)
— Płocka Orkiestra Symfoniczna im. Witolda Lutosławskiego (Płock)
— Elbląska Orkiestra Kameralna (Elbląg)
— Miejska Orkiestra Rozrywkowa „eM Band" (Jaworzno)
— Orkiestra Kameralna „Archetti" (Jaworzno)
— Orkiestra Symfoniczna im. Karola Namysłowskiego (Zamość)

Powyższy zbiór jest na tyle niejednorodny, że analizowanie dotacji, jakimi dysponują te zespoły, nie wnosi żadnych dających się obiektywnie porównywać wartości. Niemniej jednak można w tym miejscu przypomnieć, że pełna kwota zaplanowana na 2010 r. w budżecie państwa z przeznaczeniem na dotacje dla państwowych oraz współprowadzonych filharmonii i orkiestr wynosiła 43 873 000 zł, z czego ok. 28,5 proc. to dotacje właśnie dla orkiestr[9]. Wśród orkiestr znajdują się zarówno instytucje sposobem funkcjonowania bliskie orkiestrom filharmonii (w Toruniu, Płocku czy Zamościu), jak i instytucje

o profilu przeważająco edukacyjnym – w Orkiestrze Kameralnej „Archetti” gra wielu uczniów szkół muzycznych II stopnia. Jeszcze inny profil ma Polska Orkiestra „Sinfonia Iuventus”, z jednej strony pełniąca pewne funkcje edukacyjne, z drugiej zaś – w zasadzie profesjonalna, w jej skład wchodzą bowiem i studenci, i absolwenci (do 30. roku życia) wyższych uczelni muzycznych (a zatem w pełni wykształceni, profesjonalni muzycy).

— — —

Osobną wreszcie kategorię stanowią Sinfonia Varsovia, NOSPR i Sinfonietta Cracovia, zespoły niemające na celu zastępowania filharmonii, poza tym z jednej strony związane z rodzimymi miastami, ale z drugiej – działające w skali ogólnopolskiej i szerszej. Dodatkowego komentarza wymaga tu status i sposób funkcjonowania Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Zespół jako Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia funkcjonował od 1935 r. Na mocy umowy z dnia 15 września 2005 r. między Ministrem Kultury, Polskim Radiem SA oraz Miastem Katowice NOSPR zyskał status współfinansowanej instytucji kultury. W momencie utworzenia finansowy udział Ministra Kultury w dotowaniu działalności bieżącej Orkiestry wynosił niewiele ponad 50 proc. Aktualnie jednak na mocy aneksu podpisanego pomiędzy wszystkimi stronami umowy dnia 17 maja 2010 r., m.in. w związku ze zmniejszonymi nakładami Polskiego Radia na NOSPR, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego przekazał na działalność NOSPR w 2010 r. kwotę stanowiącą ponad 70 proc. sumy dotacji od wszystkich stron umowy, na 2011 r. zaś zobowiązał się do pokrycia ponad 80 proc. całej sumy dotacji. Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia wpisana jest do rejestru instytucji Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i funkcjonuje na prawach instytucji państwowej.

— — —

Jeszcze innym zespołem jest Capella Cracoviensis, szczególnie z uwagi na aktualne jej profilowanie jako wykonawcy muzyki dawnej na historycznych instrumentach. Wyjaśnienia domaga się brak w powyższej tabeli Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy „Aukso” – jednego z ważnych zespołów orkiestrowych w Polsce. Aukso nie jest jednak samodzielną instytucją kultury, choć w istocie jest do pewnego stopnia finansowana przez miasto Tychy: przede wszystkim wszyscy członkowie zespołu są zatrudnieni na część etatu w tyskim Teatrze Małym, gdzie mieści się także siedziba orkiestry. Próby Aukso odbywają się również w teatrze, ale też w tyskim Zespole Szkół Muzycznych. Ponadto część projektów realizowanych przez orkiestrę finansowanych jest z budżetu Miejskiego Centrum Kultury w Tychach. Oprócz orkiestr – symfonicznych i kameralnych – wśród

miejskich samorządowych instytucji kultury znajdują się też inne zespoły instrumentalne i wokalne: Zespół Muzyki Dawnej „Capella Gedanensis" (Gdańsk), Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia" (Katowice), Poznański Chór Chłopięcy (Poznań) i „Cantores Minores Wratislavienses" Wrocławscy Kameraliści (Wrocław).

Poza wymienionymi wyżej zespołami – instytucjami kultury w miastach działa jeszcze wiele zespołów (orkiestrowych i wokalnych) w strukturach innych instytucji kultury, przede wszystkim domów i ośrodków kultury. Wśród niezwykle licznych przykładów można wymienić m.in.: Swarzędzką Orkiestrę Flażoletową przy Ośrodku Kultury w Swarzędzu, Zgorzelecką Orkiestrę Mandolinistów przy Miejskim Ośrodku Kultury w Zgorzelcu, Młodzieżową Orkiestrę Dętą oraz Chór Moniuszko przy Miejskim Domu Kultury w Czechowicach-Dziedzicach czy Sądecką Orkiestrę Symfoniczną przy Ośrodku Kultury w Nowym Sączu.

Teatry muzyczne i operetkowe

W Polsce funkcjonuje 9 instytucjonalnych teatrów muzycznych i operetkowych, wśród których 3 są wojewódzkie, 5 – miejskich i 1 współprowadzony przez miasto i województwo. Teatry muzyczne i operetkowe oraz ich organizatorów wymienia poniższe zestawienie:

SAMORZĄDOWE WOJEWÓDZKIE (*organizator/strona umowy*):
— Teatr Muzyczny w Lublinie (Województwo Lubelskie)
— Mazowiecki Teatr Muzyczny „Operetka" w Warszawie (Województwo Mazowieckie)
— Teatr Rozrywki w Chorzowie (Województwo Śląskie)

SAMORZĄDOWE MIEJSKIE (*organizator/strona umowy*):
— Gliwicki Teatr Muzyczny w Gliwicach (Gliwice)
— Teatr Muzyczny Roma w Warszawie (Warszawa)
— Teatr Muzyczny w Łodzi (Łódź)
— Teatr Muzyczny w Poznaniu (Poznań)
— Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu (Wrocław)

SAMORZĄDOWE WOJEWÓDZKIE I MIEJSKIE (*organizator/strona umowy*):
— Teatr Muzyczny w Gdyni (Województwo Pomorskie i Gdynia)

Dotacje organizatorów dla teatrów muzycznych na działalność bieżącą wynoszą średnio 8 500 000 zł, przy czym dotacje te mieszczą się w przedziale między ok. 4 000 000 a 12 000 000 zł. Teatry muzyczne i operetkowe nie należą do głównych beneficjentów Programów Ministra. W 2010 r. w ramach Programu „Wydarzenia artystyczne" priorytet „Muzyka" oraz w ramach Programu „Fryderyk Chopin – Promesa" teatry muzyczne otrzymały łącznie 400 000 zł dotacji.

Pozostałe instytucje kultury o profilu muzycznym

Instytucjonalnie zorganizowane życie muzyczne w kraju opiera się także w wielu przypadkach na działalności muzycznych instytucji nieartystycznych – a zatem niemających zespołów artystycznych, lecz pełniących funkcje organizacyjne i promocyjne w stosunku do muzyki. Wśród tych instytucji znajdują się:

PAŃSTWOWE (*organizator/strona umowy*):
— Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)
— Instytut Muzyki i Tańca (Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)

WSPÓŁFINANSOWANE (*organizatorzy/strony umowy*):
— Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach (Stowarzyszenie Akademia Imienia Krzysztofa Pendereckiego, Międzynarodowe Centrum Muzyki, Baletu i Sportu, Województwo Małopolskie oraz Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)
— Międzynarodowy Festiwal „Wratislavia Cantans" (Województwo Dolnośląskie, Wrocław oraz Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego)

SAMORZĄDOWE (*organizator/strona umowy*):
— Ośrodek Chopinowski w Szafarni (Województwo Kujawsko-Pomorskie i Radomin)
— Dom Muzyki w Kraczewicach (Poniatowa)

— Centrum Paderewskiego Tarnów, Kąśna Dolna (Tarnów)
— Ars Cameralis Silesiae Superioris – Górnośląski Festiwal Sztuki Kameralnej (Województwo Śląskie)
— Jazz Club „Pod Filarami" (Gorzów Wielkopolski)
— „Promocja i upowszechnianie muzyki »Silesia«" (Katowice)
— Narodowe Centrum Polskiej Piosenki (Opole)
— Bałtycka Agencja Artystyczna BART[-10] (Sopot)
— Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu (Województwo Mazowieckie)

— — —

W zasadzie wśród powyżej wymienionych instytucji kultury każda (lub niemal każda) stanowi odrębny typ i prowadzi sobie tylko właściwą działalność, najczęściej o charakterze promocyjnym, edukacyjnym, archiwizacyjnym i organizacyjnym, poprzez realizowanie rozmaitych projektów. Ciekawostką z rozmysłem uwzględnioną w tym zestawieniu jest Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, instytucja oczywiście nie o profilu muzycznym w dokładnym znaczeniu tego słowa, jednak wpisująca się w pejzaż kultury muzycznej w Polsce.

— — —

Poza wskazanymi instytucjami wiele innych, o profilu niemuzycznym, lecz bardziej ogólnym, realizuje liczne działania w zakresie muzyki oraz istotne dla całości życia muzycznego projekty. Dotyczy to zarówno instytucji podległych Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego, takich jak np. Narodowe Centrum Kultury, Instytut Adama Mickiewicza i Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, jak i instytucji samorządowych, takich jak Pałac Lubostroń w Lubostroniu, Centrum Kultury Dwór Artusa w Toruniu, Centrum Sztuki IMPART we Wrocławiu i wiele innych.

— — —

Chcąc zatem uzyskać pełny obraz kultury muzycznej w Polsce w jej zakresie związanym z funkcjonowaniem instytucji kultury, należałoby poddać szczegółowej analizie działalność wszystkich domów, ośrodków i centrów kultury, ponadto również innych instytucji o profilu niemuzycznym, w celu wskazania istniejących w ich ramach zespołów bądź organizowanych przez nie bardzo wielu wydarzeń muzycznych (w tym nie tylko o charakterze miejscowym czy regionalnym, lecz również o zasięgu ogólnopolskim, a nawet szerszym, jak Festiwal im. Adama Didura organizowany przez Sanocki Dom Kultury, Festiwal Sztuki Wokalnej im. Ady Sari i Festiwal Wirtuozerii i Żartu Muzycznego –

obydwa organizowane przez Małopolskie Centrum Kultury „Sokół” w Nowym Sączu – festiwal Mazovia Goes Baroque organizowany przez Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” organizowany przez Ośrodek Promocji Kultury „Gaude Mater” w Częstochowie czy Festiwal „Jazz nad Odrą” organizowany przez Centrum Sztuki IMPART we Wrocławiu). Takie szczegółowe badanie wydatków byłoby również potrzebne w przypadku działań podejmowanych przez instytucje państwowe, takie jak wspomniane już wyżej Narodowe Centrum Kultury i Instytut Adama Mickiewicza – w planach i sprawozdaniach tych instytucji nie ma bowiem osobno wydzielonych wydatków na muzykę lub na inne sztuki. Ogólnie jednak można określić, że zarówno wymienione w powyższej tabeli, jak i przywołane w tekście instytucje kultury (NCK czy IAM) finansowane są z budżetu państwa w ramach rozdziałów 92113 oraz 92114 („Centra kultury i sztuki” oraz „Pozostałe instytucje kultury”).

Zebrane dane na temat liczby i rozmaitości instytucji kultury realizujących pierwszoplanową misję muzyczną, zwłaszcza jeśliby dodać do nich w przyszłości dane o aktywności na polu muzyki instytucji niemuzycznych, a także – na temat działań pozainstytucjonalnych, wskazują wyraźnie, że zasadniczym problemem kultury muzycznej w Polsce oglądanej pod tym kątem nie byłaby zbyt mała liczba ani małe zróżnicowanie muzycznych przedsięwzięć, lecz raczej – ich rozproszenie, brak spójnego kierunku rozwoju, jak również brak powszechnej wiedzy na temat obrazu całości polskiej kultury muzycznej.

RAMY PRAWNE

— — —

Podstawowe akty prawne regulujące obszar prawa kultury – ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej

— — —

Podstawowymi aktami prawnymi regulującymi obecnie obszar prawa kultury są:
— ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (DzU z 2001 r. nr 13, poz.123, z późn. zm.);
— ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (DzU z 1997 r. nr 5, poz. 24, z późn. zm.);
— ustawa z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach (DzU nr 85, poz. 539, z późn. zm.);
— ustawa z dnia 7 listopada 1996 r. o obowiązkowych egzemplarzach bibliotecznych (DzU nr 152, poz. 722, z 2003 r., nr 130, poz. 1188 oraz z 2008 r. nr 171, poz. 1056);
— ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (DzU nr 132, poz. 1111, z późn. zm.);
— ustawa z dnia 16 lipca 1987 r. o państwowych instytucjach filmowych (DzU z 2007 r. nr 102, poz. 710, oraz z 2009 r. nr 98, poz. 817);
— ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (DzU nr 162, poz. 1568, z późn. zm.).

— — —

W przypadku muzyki zastosowanie ma pierwsza i najbardziej fundamentalna z wymienionych ustaw, tj. ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, której tekst jednolity zmieniany był już dziesięciokrotnie, co ogłaszano kolejno w:
DzU z 2002 r. nr 41, poz. 364, z 2003 r. nr 96, poz. 874, nr 162, poz. 1568 i nr 213, poz. 2081, z 2004 r. nr 11, poz. 96 i nr 261, poz. 2598, z 2005 r. nr 131, poz. 1091 i nr 132, poz. 1111, z 2006 r. nr 227, poz. 1658 oraz z 2009 r. nr 62, poz. 504.

— — —

Ustawa reguluje przede wszystkim działalność kulturalną w jej zakresie instytucjonalnym, określając ramy działalności kulturalnej i mecenatu państwa, wskazując podmioty uprawnione do prowadzenia działalności kulturalnej oraz główne formy organizacyjne tej działalności. Ponadto sytuuje działalność kulturalną wobec działalności gospodarczej, reguluje kwestie konieczne do utworzenia instytucji kultury, jak również jej zlikwidowania, ponadto opisuje

postępowanie w przypadku łączenia, rozdzielania lub przekazywania instytucji kultury innemu organizatorowi. W ustawie znajdują się też rozstrzygnięcia dotyczące statutu instytucji kultury, tworzenia jej regulaminu organizacyjnego, wpisania instytucji do rejestru prowadzonego przez organizatora, a także sposobu powoływania i odwoływania dyrektora instytucji, jak również czasu pracy w instytucjach kultury, zasad gospodarki finansowej tych instytucji oraz ich podstawowych zadań. Ustawa, poza kompleksowo opisanymi kwestiami związanymi z funkcjonowaniem instytucji kultury, uwzględnia też zagadnienia związane z nagrodami i odznaczeniami przyznawanymi przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (w tym opisuje zasady przyznawania odznaki honorowej „Zasłużony dla Kultury Polskiej" i Medalu „Zasłużony Kulturze »Gloria Artis«"). Wreszcie ustawa określa też zasady organizowania imprez artystycznych i rozrywkowych.

— — —

Aktualnie w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego w wyniku wieloetapowych prac obejmujących konsultacje społeczne, dwukrotne uzgodnienia międzyresortowe, dwukrotne uzgodnienia Komitetu Stałego Rady Ministrów oraz uzgodnienia Rady Ministrów stworzony został projekt nowelizacji tej ustawy w sposób kompleksowy zmieniający wiele spośród dawnych zapisów. Jej projekt stanowi pokłosie między innymi Kongresu Kultury zorganizowanego w 2009 roku w Krakowie i wiele spośród jej zapisów oparło się na rekomendacjach obradujących tam osób.

— — —

Nowelizacja ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej została złożona w Sejmie (numer druku 3786), gdzie została przedstawiona przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego na posiedzeniu 4 lutego 2011 r. W dniu 14 kwietnia 2011 r. prace nad propozycją nowelizacji zakończyła „podkomisja nadzwyczajna do rozpatrzenia rządowego projektu ustawy o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw", poprzedzająca skierowanie projektu do sejmowej Komisji Kultury i Środków Przekazu. Ponieważ wciąż trwają prace nad ustawą, należy wziąć pod uwagę, że nie wszystkie jej niżej opisane elementy muszą znaleźć się w ostatecznej wersji – inne zaś mogą jeszcze ulec zmodyfikowaniu. W momencie wejścia w życie ustawy proponuje się zastąpienie poniższego fragmentu raportu informacją, gdzie znajduje się jej pełny tekst – bądź też, w razie chęci pozostawienia poniższej relacji, uzupełnienie jej o ww. informację.

— — —

Do najważniejszych i najszerzej omawianych zmian proponowanych w ustawie należą (zgodnie z projektem założeń z dnia 28 maja 2010 r.):

— 1. wprowadzenie podziału instytucji kultury na instytucje artystyczne (dla których wyróżnikiem jest sezonowy rytm pracy oraz fakt posiadania stałego zespołu artystów wykonawców) i na pozostałe instytucje kultury (do których zaliczyć należy uprzednie instytucje upowszechniania kultury);

— 2. zmiana zasad powoływania dyrektorów instytucji kultury – w ramach tej zmiany umożliwiono stosowanie dwóch rodzajów kontraktów, tj. kontraktów dyrektorskich (w instytucjach artystycznych kontrakty te trwałyby od 3 do 5 lat, natomiast w pozostałych instytucjach kultury – do 7 lat) i kontraktów menedżerskich (umożliwiających zawarcie kontraktu zarówno z osobą fizyczną, jak i z osobą prawną na podstawie przepisów prawa zamówień publicznych – przy czym obowiązywałby tryb zamówienia w drodze negocjacji z ogłoszeniem bądź negocjacji bez ogłoszenia, rozważany jest ponadto tryb zamówienia z wolnej ręki). Należy podkreślić, że forma powierzenia zarządzania instytucją osobie prawnej w dotychczas obowiązującej ustawie była teoretycznie możliwa, dopiero teraz jednak będzie ona możliwa także praktycznie dzięki uwzględnieniu zasad wynikających z ustawy o zamówieniach publicznych. I w przypadku kontraktów dyrektorskich, i menedżerskich istotnym elementem ustaleń między organizatorem instytucji a obejmującym ją kierownictwem będzie spisanie umowy uwzględniającej warunki współpracy obu stron;

— 3. otwarcie możliwości łączenia różnych form organizacyjnych w ramach jednej instytucji kultury – możliwość ta jednak jest ograniczona w przypadku bibliotek i muzeów. W obydwu przypadkach decyzję o połączeniu musi poprzedzić odpowiednio opinia Krajowej Rady Bibliotek i właściwej Biblioteki Wojewódzkiej oraz Rady ds. Muzeów. Decyzja o połączeniu biblioteki z innymi formami organizacyjnymi działalności kulturalnej ma być podejmowana za zgodą ministra kultury i dziedzictwa narodowego. Ponadto połączenie w przypadku i muzeum, i biblioteki ma być dokonane bez uszczerbku dla działalności i wypełniania misji przez instytucję;

— 4. podpisywanie umów o współprowadzeniu instytucji (np. przez organizatora samorządowego i ministra ds. kultury i dziedzictwa narodowego) na czas określony – co otwiera drogę do aktualizujących umowę ustaleń i negocjacji;

— 5. zmiana systemu pracy w instytucjach kultury – przepis stanowiący jedną z konsekwencji podziału instytucji kultury na instytucje artystyczne i inne instytucje kultury. W tych pierwszych, podobnie jak to będzie miało miejsce w przypadku systemu pracy dyrektora, obowiązywać będzie sezonowy system pracy pracowników artystycznych, zatrudnianych na czas określony, na okres od jednego do pięciu sezonów artystycznych, z możliwością wnioskowania przez pracownika o zawarcie umowy na czas nieokreślony po 15 latach zatrudnienia na zasadach opisanych powyżej (przy czym czas 15 lat nie musi być przepracowany w tej samej instytucji, może też być przerywany). Zmienione przepisy będę dotyczyły wyłącznie nowo zatrudnianej kadry, zatem dotychczas zawarte umowy na czas nieokreślony będą obowiązywały nadal. Z punktu widzenia stabilizacji życiowej zatrudnianych w systemie sezonowym pracowników artystycznych należy podkreślić, że trwały stosunek pracy (tj. umowa na czas nieokreślony) jest z jednej strony długoterminowym gwarantem dochodów dla pracownika, z drugiej strony zaś nie jest to gwarancja stuprocentowa, ponieważ umowa taka może być w każdej chwili rozwiązana przy uwzględnieniu odpowiedniego okresu wypowiedzenia. Natomiast rodzący obawę o niestabilność system sezonowy stanowi jednak zobowiązanie pracodawcy, który teoretycznie nie może zwolnić pracownika przed terminem upływu kontraktu – chyba że inne zapisy zawrze w umowie (która może obejmować np. informację, że można ją rozwiązać z dwutygodniowym wyprzedzeniem);

— 6. Projekt ustawy zakłada regulację jednoczesnej pracy w instytucji kultury i na rzecz innych podmiotów – by prowadzić działalność na rzecz innych podmiotów artysta zobligowany byłby do uzyskania zgody pracodawcy, ponadto pracodawca miałby prawo uzyskania rekompensaty od tegoż podmiotu, w razie gdyby z powodu zajęcia pracownika poniósł straty (koszty zastępstwa, odwołania koncertu lub spektaklu). Intencją ustawodawcy jest doprowadzenie do sytuacji, gdy równolegle, bez przewagi żadnej ze stron, będą funkcjonowały dwie grupy artystów, ci zatrudnieni w systemie sezonowym w instytucjach kultury i ci pracujący na wolnym rynku. Zatrudnienie na etacie w instytucji artystycznej, podkreśla się w komentarzu do projektu, nie jest jedyną obligatoryjną formą pracy artysty-wykonawcy. Jako alternatywę do tego sposobu zatrudnienia wskazuje się w projekcie: produkcje filmowe, telewizyjne, seriale wielosezonowe, reklamy.

Nie budzi natomiast zastrzeżeń jednoczesna praca w instytucji kultury i w edukacji, choć również w tym przypadku konieczne jest wedle dotychczasowych zapisów w projekcie formalne uzyskanie zgody pracodawcy w instytucji kultury. W kwestii pracy i sposobu wynagradzania w instytucjach artystycznych ustawa reguluje też szczegółowo takie kwestie, jak premie czy termin, w jakim powinny być przedłużane lub wypowiadane umowy sezonowe, co stanowi dla obu stron dodatkowe zabezpieczenie przed nagłym zerwaniem kontraktu.

Uwagi środowiska muzycznego do projektu nowelizacji Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej

Wśród licznych uwag środowiska muzycznego (reprezentowanego m.in. przez Forum Polskich Muzyków Orkiestrowych, Związek Kompozytorów Polskich, Polską Radę Muzyczną, Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków, a także związki pracowników chóru czy szeroko pojętych pracowników artystycznych) do najsilniej podkreślanych należą następujące (w kolejności zapisów ustawy, przytaczane tutaj bez komentarza prezentującego stanowisko resortu kultury): Podstawowym zarzutem środowiska jest fakt prowadzenia prac nad ustawą przy zbyt małym udziale przedstawicieli muzyków (lub zgoła, szczególnie w pierwszych etapach, bez ich udziału).

W ustawie powinny zostać wpisane regulacje dotyczące wymaganych kwalifikacji dyrektora naczelnego instytucji artystycznej. Odnośnie do zarządzania instytucją kultury przez osobę fizyczną lub prawną, które miałoby odbywać się na podstawie procedur przewidzianych przez ustawę o zamówieniach publicznych zgłoszono zastrzeżenia, czy organizacja i prowadzenie działalności kulturalnej może w ogóle opierać się na zasadach obowiązujących w „Prawie zamówień publicznych" – takich jak preferencja ofert o najniższej cenie. Co do przepisów dotyczących łączenia i podziału oraz współfinansowania instytucji kultury środowisko zgłosiło postulat określenia w ustawie lub akcie wykonawczym precyzyjnego minimum warunków finansowych, jakie musi spełnić organizator, by powołać do życia tego rodzaju instytucje.

Zasadniczy sprzeciw muzyków, w tym chórzystów, ale także tancerzy, dotyczy nowych zasad zatrudniania pracowników artystycznych na umowach sezonowych. Obawy środowiska muzycznego wynikające z nowo wprowadzanych w projekcie

przepisów obejmują w równej mierze perspektywę społeczną (warunki bytowe tak zatrudnianych osób), jak i artystyczną. Według deklarowanej intencji ustawodawcy wprowadzany ustawą system pracy sezonowej ma podnieść poziom artystyczny instytucji kultury w skali całego kraju. W opinii wypowiadających się w tej sprawie większości muzyków ten system może wpłynąć na obniżenie poziomu artystycznego zespołów orkiestrowych, poziom takiego zespołu buduje się bowiem latami i zmienność składu, mogąca stanowić dużą zaletę w przypadku teatrów, w zespołach orkiestrowych oddziaływać może negatywnie, nie będąc zasadniczo ożywiającą zmiennością, lecz destabilizacją. W zgłaszanej np. przez Związek Kompozytorów Polskich oraz Polską Radę Muzyczną propozycji za dopuszczalny uważa się 2-letni czas zatrudnienia nowo przyjętego członka orkiestry na czas określony, po którym powinna się dla niego otwierać możliwość przejścia na umowę na czas nieokreślony.

Zastrzeżenia – lub nawet sprzeciw – środowiska dotyczą także wprowadzanej w projekcie nowelizacji zasady zgody dyrektora na podjęcie pracy poza instytucją macierzystą. Zgłoszono m.in. postulat wykreślenia tego zapisu z uwagi na to, że na gruncie obecnie obowiązującego prawa osoby zarządzające instytucjami artystycznymi posiadają wystarczające środki do egzekwowania przestrzegania prawa pracy, a ponadto zatrudnienie muzyków m.in. w instytucjach edukacyjnych nie jest przeszkodą w działaniu instytucji artystycznych, lecz wręcz koniecznością płynnego rozwoju kultury muzycznej w kraju.

Przykład zagadnień nieuwzględnionych w projekcie nowelizacji

Aktualny projekt ustawy obejmuje mniej zagadnień, niż było to w intencji ustawodawcy – w trakcie konsultacji międzyresortowych upadły projekty zreformowania na potrzeby kultury zapisów wynikających m.in. z ustawy o zamówieniach publicznych (dotyczące np. podniesienia dopuszczalnego progu finansowego dla zamówień z wolnej ręki) oraz o finansach publicznych związane z obowiązkiem odprowadzania przez instytucje kultury opłat na Państwowy Fundusz Rehabilitacji Osób Niepełnosprawnych (PFRON).

Obowiązek odprowadzania wpłat na PFRON zależy od wielkości zatrudnienia w zakładzie i liczby zatrudnianych osób niepełnosprawnych w stosunku do ogółu pracowników. Jeżeli liczba zatrudnionych przekracza 25 osób (w przeliczeniu na

pełny wymiar czasu pracy), przy czym nie ma wśród nich osób niepełnosprawnych, wpłaty należy odprowadzać za wszystkich pracowników. Jeśli pracodawca zatrudnia co najmniej 6 proc. osób niepełnosprawnych, to nie ma obowiązku wpłat. Jeśli wskaźnik zatrudnienia osób niepełnosprawnych nie przekracza 6 proc., to zgodnie z art. 21 ustawy z 27 sierpnia 1997 r. o rehabilitacji zawodowej i społecznej oraz zatrudnianiu osób niepełnosprawnych (DzU z 1997 r. nr 123, poz. 776, z późn. zm.) wysokość wpłaty zależy od liczby pracowników odpowiadającej różnicy między zatrudnieniem zapewniającym osiągnięcie 6-procentowego wskaźnika zatrudnienia osób niepełnosprawnych a ich rzeczywistym zatrudnieniem.

— — —

Intencją resortu kultury zgodnie z rekomendacjami przedstawicieli instytucji kultury było obniżenie 6-procentowego wskaźnika obowiązkowego zatrudnienia do niższej wartości – np. 2 proc. obowiązujących w dziedzinie edukacji – z uwagi na to, że w instytucjach kultury zasadniczo niewiele jest stanowisk, które mogą zajmować osoby niepełnosprawne, zatem w świetle obowiązujących przepisów instytucje kultury odprowadzać muszą na PFRON znacząco obciążające ich budżet składki. Aktualna wersja nowelizacji ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej nie reguluje jednak tej kwestii, gdyż została ona zatrzymana w trakcie konsultacji międzyresortowych.

— — —

Niezwykle wiele zastrzeżeń w praktyce funkcjonowania instytucji kultury budzi poddanie ich działalności reżimowi Ustawy „Prawo zamówień publicznych" (Pzp). Wątpliwości wynikają z trudności zastosowania Pzp (w tym nie tylko szeroko stosowanych poza kulturą trybów przetargu nieograniczonego bądź przetargu ograniczonego, ale także trybu udzielania zamówienia z wolnej ręki czy trybu dialogu konkurencyjnego) do przedsięwzięć kulturalnych – w istocie mimo stale toczącej się publicznej dyskusji na temat poszczególnych zapisów Pzp ustawa ta z punktu widzenia menedżerów kultury nie przystaje do realiów prowadzenia i organizowania działalności artystycznej. Pełna treść Ustawy z dnia 29 stycznia 2004 r. – „Prawo zamówień publicznych" znajduje się m.in. na stronie Urzędu Zamówień Publicznych: http://www.uzp.gov.pl/cmsws/page/?D;1315;ustawa_z_dnia_29_stycznia_2004_r. W tej samej witrynie znaleźć można również omówienie zatytułowane „Wybrane kwestie dotyczące stosowania ustawy Pzp przez publiczne instytucje kultury (opracowane na podstawie odpowiedzi skierowanej do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w związku z uwagami zgłaszanymi przez instytucje kultury i środowiska twórcze)". Dokument

ten odnosi się m.in. do takich kwestii, jak możliwość zastosowania przez zamawiających do udzielania zamówień na usługi niepriorytetowe (a zatem będące w zakresie zainteresowania instytucji kultury) trybów niepoprzedzonych publicznym ogłoszeniem czy warunki unieważnienia umowy stanowiącej wynik zastosowania procedur określonych przez Pzp. Tekst ww. dokumentu znaleźć można pod adresem: http://www.uzp.gov.pl/cmsws/page/?D;655 (wybrane kwestie dotyczące stosowania ustawy Pzp przez publiczne instytucje kultury opracowanie na podstawie odpowiedzi skierowanej do ministra kultury i dziedzictwa narodowego w związku z uwagami zgłaszanymi przez instytucje kultury i środowiska twórcze).

— — —

Pełna informacja na temat prac prowadzonych nad ustawą o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej w resorcie kultury, do której odnosiły się również powyżej wspomniane kwestie problemów stawianych przed instytucjami kultury przez obowiązujące inne przepisy, znajduje się w witrynie internetowej MKiDN pod adresem: http://bip.mkidn.gov.pl/pages/projekty-aktow-prawnych/projekty-ustaw.php

— — —

Inne akty prawne

— — —

Ustawa o prawie autorskim

Poza wymienionymi wyżej aktami prawnymi życie kulturalne – także pozainstytucjonalne – w Polsce regulowane jest również kilkoma aktami prawnymi. Wśród nich do bardzo istotnych należy Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych, której najnowszą i aktualnie obowiązującą wersję stanowi Ustawa z dnia 8 lipca 2010 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz ustawy o kosztach sądowych w sprawach cywilnych. Pełny tekst znowelizowanej ustawy znajduje się na stronie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pod adresem: http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/20101028_ustawa_z_8_lipca_2010_r.pdf Ponadto na tej samej stronie pod adresem: http://www.mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/ministerstwo/prawo/prawo-autorskie.php (tj. w zakładce „Prawo autorskie”) znaleźć można m.in. tekst Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, skład powołanej w dniu 21 grudnia 2010 r. przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Komisji Prawa Autorskiego, informację o toczących

się konsultacjach społecznych w związku z przyjęciem w dniu 22 grudnia 2010 r. przez Komisję Europejską Sprawozdania Komisji dla Parlamentu Europejskiego, Rady Europejskiego Komitetu Ekonomiczno-Społecznego oraz Komitetu Regionów – Stosowanie dyrektywy 2004/48/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 29 kwietnia 2004 r. w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej, a także raporty dotyczące egzekwowania prawa autorskiego w Polsce i liczne inne szczegółowe dokumenty, na bieżąco relacjonujące stan dynamicznych przemian w tej aktualnie jednej z najbardziej wymagających wciąż nowych regulacji gałęzi prawa.

W tym miejscu należy też podkreślić, że wielkie znaczenie mają nie same regulacje, lecz także skuteczność egzekwowania prawa autorskiego, a przede wszystkim – podniesienie świadomości społecznej na temat praw do własności intelektualnej. Tymczasem bowiem wiedza Polaków na temat prawa autorskiego i konieczności jego przestrzegania jest niska – jak wynika choćby z przeprowadzonego w 2008 r. przez Millward Brown SMG/KRC na zlecenie firmy D-Link badania pt. „Piractwo sieciowe w oczach Polaków". Z danych zawartych w przytoczonym raporcie wynika, że 36 proc. badanych nie widzi nic złego w bezpłatnym pobieraniu muzyki z sieci, 44 proc. nie ma zdania na ten temat, a tylko 20 proc. uważa, że jest to zachowanie naganne.

Prawodawstwo unijne wobec problemów życia kulturalnego w Polsce: Prawo medialne i problematyka „dzieł osieroconych"

Obecnie trwającym procesem jest też regulacja prawa medialnego obowiązującego w Polsce, co wyraża się poprzez trwające w resorcie kultury prace nad ustawą o zmianie ustawy o radiofonii i telewizji w związku z implementacją dyrektywy 2007/65/WE z dnia 11 grudnia 2007 r. o audiowizualnych usługach medialnych. W Biuletynie Informacji Publicznej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pod adresem: http://bip.mkidn.gov.pl/pages/projekty-aktow-prawnych/projekty-zalozen.php znajdują się szczegółowe informacje na temat kolejnych etapów opracowywania projektu założeń do ww. ustawy. W zamieszczonym również pod tym adresem dokumencie pt. „Założenia nowelizacji ustawy o radiofonii i telewizji w związku z implementacją dyrektywy o audiowizualnych usługach medialnych": http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/proj_zal_20100218_us.pdf w obszernym wstępie opisano

zarówno dawniejszy, jak i aktualny stan prawny w zakresie regulacji przepisów o radiofonii i telewizji, a także wskazano argumenty za procedowanymi zmianami legislacyjnymi.

— — —

Zmiany prawa medialnego są obecnie dokonywane ze względu na pilną konieczność implementacji ww. dyrektywy 2007/65/WE zmieniającej dyrektywę Rady 89/665/EWG w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich, dotyczących wykonywania telewizyjnej działalności transmisyjnej, w wersji ujednoliconej dyrektywą 2010/13/UE, z dnia 10 marca 2010 r., której pełny tekst w języku polskim znaleźć można m.in. na stronie Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji pod adresem: http://www.krrit.gov.pl/bip/LinkClick.aspx?fileticket=UZYgtP%2b66rg%3d&tabid=402 Dyrektywa ta zawiera m.in. przepis nakładający obowiązek zapewnienia ponad 50 proc. łącznego czasu nadawania programu (z wyłączeniem czasu przeznaczonego na nadawanie wiadomości, wydarzeń sportowych, gier, reklamy i usług teletekstowych) na utwory europejskie.

— — —

Natomiast w projekcie polskiej ustawy przepis ten jest uszczegółowiony – art. 15 ust. 2 mówi, że nadawcy programów radiowych mają obowiązek przeznaczania co najmniej 33 proc. kwartalnego czasu nadawania w programie utworów słowno-muzycznych na utwory, które są wykonywane w języku polskim. W dniu 13 lipca 2010 r. projekt ów został, po uzgodnieniach środowiskowych oraz międzyresortowych, przyjęty przez Radę Ministrów. Wprowadzane nim zmiany omówione są w dokumencie znajdującym się na stronie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego: http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/proj_ustaw/20110201-projekt_rtv.pdf Obecnie (marzec 2011 r.) trwają bardzo intensywne prace nad nowelizacją tzw. ustawy medialnej, co wynika przede wszystkim z faktu, że przedłużony przez Komisję Europejską termin implementacji unijnej dyrektywy upływa za niespełna dwa miesiące. 25 marca 2011 r. sejmowa Komisja Kultury i Środków Przekazu przyjęła poprawki do ustawy zgłoszone przez Senat. Powyżej omawiana ustawa z uwagi na powszechność i znaczenie przekazu medialnego wykracza daleko poza ramy oddziaływania środowiskowego.

— — —

Inną regulacją prawną przychodzącą z Unii jest oczekiwana szczególnie przez wydawców dyrektywa o tzw. dziełach osieroconych – dotyczyć ma ona dzieł literackich, fotografii czy partytur, których twórców albo nie można zidentyfikować, albo, o ile są znani, nie można dotrzeć do nich bądź ich spadkobierców.

Problem związany jest z wieloletnim okresem obowiązywania praw autorskich – w przypadku „dzieł osieroconych" bez oczekiwanej regulacji ich wykorzystanie jest niemożliwe.

Kwestia „dzieł osieroconych" dotyczy m.in. kompozytorów, których spadkobiercy zmarli bezpotomnie i bez ustanowienia następców prawnych – wśród takich twórców znajdują się Edward Bury, Tadeusz Kassern, Michał Kondracki, Tadeusz Natanson, Tomasz Sikorski i Konstanty Regamey. „Osierocone" pozostają też utwory kompozytorów, w których przypadku dotarcie do żyjących spadkobierców jest trudne lub wręcz niemożliwe – taka sytuacja dotyczy spadkobierców m.in. Grzegorza Fitelberga, Romana Palestra i Eugeniusza Morawskiego.

Ogółem problem „dzieł osieroconych" dotyka ok. 40 proc. dorobku artystycznego (nie tylko muzycznego), który nie może być w żaden sposób wykorzystany, adaptowany czy publicznie udostępniany. Prace nad dyrektywą regulującą niniejsze zagadnienie miały zakończyć się w 2010 roku, tymczasem zaś termin zakończenia prac Komisja przesunęła na pierwszy kwartał 2011 r.

1. Autorami raportu, który dostępny jest w wersji elektronicznej w witrynie Kongresu Kultury pod adresem www.kongreskultury.pl, są Jakub Głowacki, Jerzy Hausner, Krzysztof Jakóbik, Krzysztof Markiel, Ambroży Mituś i Michał Żabiński.
2. Badanie własne nieuwzględniające wydatków na finansowanie projektów wieloletnich, które otrzymały dotację na lata 2008–2010.
3. Dane finansowe powinny być w celach analitycznych ewentualnie zestawiane z innymi informacjami na temat funkcjonowania instytucji kultury, takimi jak stan zatrudnienia, liczba i rodzaj realizowanych przedsięwzięć itp. W przypadku teatrów operowych takie dane za lata 2007–2009 znajdują się w publikacji „Teatry polskie 2007–2009" przygotowanej i opracowanej przez Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów oraz na str. 208–211 niniejszego *Raportu*.
4. W momencie tworzenia tej części raportu nie były jeszcze dostępne kompletne dane z wykonania budżetu za 2010 r., dlatego w celu podania dających się obiektywnie porównywać informacji oparto się na planach budżetowych.

5. Liczone są samodzielnie funkcjonujące instytucje. W tej liczbie nie uwzględniono zatem działającej w strukturach Bałtyckiej Agencji Artystycznej BART w Sopocie Polskiej Filharmonii Kameralnej.
6. Dane finansowe dotyczące OiFP zostały uwzględnione w podrozdziale „Teatry operowe"
7. Dane na temat funkcjonowania filharmonii, takie jak stan zatrudnienia, liczba i rodzaj realizowanych przedsięwzięć itp. zob. str. 208–211 niniejszego *Raportu*.
8. Uwzględniono tylko orkiestry będące samodzielnymi instytucjami kultury, nie zaś zespoły działające w ramach filharmonii lub ośrodków, domów bądź centrów kultury.
9. W tym przypadku kwota ta w ciągu roku 2010 uległa zwiększeniu z uwagi na podpisanie nowego aneksu do umowy o warunkach współfinansowania Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (w dniu 17 maja).
10. BART jako komunalna jednostka kultury zarządza w imieniu miasta Operą Leśną. W ramach BART-u działa słynna w kraju i za granicą Polska Filharmonia Kameralna Sopot pod dyrekcją Wojciecha Rajskiego, Sopocka Scena „off de bicz" oraz Sopocki Chór Kameralny „Continuo". BART jest samofinansującą sie jednostką miasta.

Aleksandra Jagiełło-Skupińska

DOSTĘPNOŚĆ DANYCH NA TEMAT ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE

Proces zdobywania danych statystycznych odnoszących się do muzyki w Polsce jest dość skomplikowany. Wydaje się, że instytucje badawcze nie doceniają, czy też nawet marginalizują tę sferę.

Sposób prezentowania danych przez najważniejszy tego typu podmiot w Polsce, czyli Główny Urząd Statystyczny (GUS), w wydawnictwie „Kultura w 2009 r." oraz w „Roczniku Statystycznym Rzeczypospolitej Polskiej", utrudnia dostęp do danych dotyczących tylko życia muzycznego. Jeszcze w publikacji „Kultura w 2007 r." spośród wydatków budżetu państwa na kulturę wyodrębnione były sumy przeznaczone na „teatry muzyczne, opery i operetki", tymczasem w „Kulturze w 2009 r." wydzielone są już tylko „teatry", czyli teatry muzyczne razem z dramatycznymi. W tabeli „Przeciętne miesięczne wydatki na rekreację i kulturę na jedną osobę w gospodarstwach domowych według grup społeczno-ekonomicznych w 2009 r." koszty ponoszone na muzykę nie są wyodrębnione w ogóle – wydatki na bilety na koncerty prezentowane są łącznie z wydatkami na bilety do kina i teatru. Z kosztów, które można uznać za najbardziej związane z muzyką, wydzielone są natomiast tylko wydatki na nośniki do nagrywania (a wiadomo, że nagrywa się nie tylko muzykę) i na odtwarzacze muzyki.

Jeśli chodzi o dane dotyczące bibliotek publicznych i specjalistycznych – wyodrębniane są wyłącznie zbiory audiowizualne; nie są z nich wydzielone nawet zbiory dźwiękowe, nie mówiąc już o muzycznych (do nagrań dźwiękowych oprócz zbiorów muzycznych zaliczamy również audiobooki, a nawet wydawnictwa językowe). W danych na temat pracy i zatrudnienia opublikowanych w „Roczniku

Statystycznym RP 2010" wyodrębnia się tylko „działalność związaną z kulturą, rozrywką, rekreacją".

— — —

Pomijanie muzyki w wykazach statystycznych jest zjawiskiem powszechnym. Oto kilka dobitnych przykładów:

— w publikacji GUS „Oświata i wychowanie w roku szkolnym 2009/2010" wydzielone są szkoły artystyczne nadające uprawnienia zawodowe i nienadające ich – nie wyodrębniono szkół muzycznych;

— w wydawnictwie „Szkoły wyższe i ich finanse 2009" (GUS) podana jest bardzo szczegółowo liczba studentów i absolwentów w poszczególnych akademiach muzycznych, liczba uzyskanych doktoratów i nadawane tytuły naukowe, ale w informacji na temat finansowania wymienione są ogólnie „wyższe szkoły artystyczne" – szkoły muzyczne znów nie są potraktowane odrębnie;

— liczba instytucji i scen, a także widzów i słuchaczy jest w większości zestawień publikacji „Kultura w 2009 r." ujęta razem, więc nie sposób dotrzeć do danych dotyczących tylko życia muzycznego w wielu szczegółowych aspektach, podczas gdy inne gałęzie sztuki są opisywane oddzielnie;

— w „Roczniku statystyki międzynarodowej 2009 r." (GUS) wskaźniki uczestnictwa w kulturze to: wydatki na gazety codzienne, liczba dziennikarzy, produkcja filmów fabularnych i widzowie w kinach… ani słowa o muzyce;

— w publikacji „Diagnoza społeczna 2009. Warunki i jakość życia Polaków" (red. Janusz Czapiński i Tomasz Panek) tablica „Trudności finansowe gospodarstw domowych w korzystaniu z wybranych form uczestnictwa w kulturze i wypoczynku w marcu 2009 r." wymienia wyjście do „teatru, opery, operetki, filharmonii, na koncert" – znów nie da się wyszczególnić wydarzeń muzycznych;

— Biblioteka Narodowa w wykazie egzemplarzy obowiązkowych również w wielu przypadkach nie odróżnia publikacji muzycznych od innych publikacji dźwiękowych.

— — —

Poza opisanym wyżej „znikaniem" danych dotyczących muzyki wśród wskaźników dotyczących kultury i sztuki, przy zbieraniu informacji do niniejszego raportu można było także zauważyć brak tych danych. Na przykład instytuty badania opinii publicznej tematyką muzyczną zajmują się sporadycznie – ogólnie dostępne badania na ten temat przeprowadzone przez nie w ostatnich latach (poza zleconymi przez konkretne firmy badaniami, które są własnością tychże, a wyniki nie są udostępnianie publicznie) – można policzyć na palcach jednej ręki.

— — —

„Piractwo sieciowe w oczach Polaków” to właśnie jedno z takich badań, przeprowadzone na zlecenie firmy D-Link (producent komputerowego sprzętu sieciowego) przez Millward Brown SMG/KRC w 2008 roku. Z lakonicznego komunikatu dowiadujemy się, że tylko 20% Polaków uważa bezpłatne ściąganie utworów objętych prawami autorskimi za naganne, 36% naszych rodaków nie widzi w tym nic złego, a 44% nie ma na ten temat zdania.

CBOS, który jest jednym z większych polskich ośrodków badawczych, w ogóle nie ma własnych danych sondażowych na temat rynku muzycznego i kultury muzycznej w Polsce! TNS OBOP, kolejny sondażowy gigant, dokładne badania życia kulturalnego w Polsce przeprowadził w latach 2000–2001, czyli już ponad 10 lat temu. W 2002 roku zbadał już tylko preferencje muzyczne Polaków, w 2004 roku – kwestię zakupów internetowych (w tym właśnie kupowanie muzyki w sieci), a w 2010 roku na zlecenie ZPAV zapytał Polaków, jaki wpływ na zachowania konsumenckie ma muzyka i w jakim stopniu konsumenci zauważają jej obecność w lokalach gastronomicznych i usługowych.

Najwięcej o muzyce w życiu Polaków można się dowiedzieć z „Muzycznego portretu Polaków” – sondażu przeprowadzonego przez TNS OBOP w 2008 roku, omówionego bardziej szczegółowo w dalszej części niniejszego raportu.

WYBRANE DANE STATYSTYCZNE, INFORMACJE, ZESTAWIENIA

Dane statystyczne Głównego Urzędu Statystycznego (wybór)

TABELA 1. Dane statystyczne Głównego Urzędu Statystycznego **o finansowaniu kultury muzycznej ze źródeł państwowych w 2009 roku.**

Wydatki na kulturę i ochronę dziedzictwa narodowego w 2009 roku stanowiły 0,53% wydatków z budżetu państwa i 3,79% wydatków jednostek samorządu terytorialnego ogółem.

WYSZCZEGÓLNIENIE:	WYDATKI Z BUDŻETU PAŃSTWA		WYDATKI Z BUDŻETÓW JEDNOSTEK SAMORZĄDU TERYTORIALNEGO	
	w tys. zł	w %	w tys. zł	w %
Wydatki na kulturę i ochronę dziedzictwa narodowego	1 592 791	100,00	6 354 436	100,00
w tym: działalność radiowa i telewizyjna	22 384	1,41	30	0
w tym: filharmonie, orkiestry, chóry i kapele	49 485	3,11	237 864	3,74

[Źródło: *Kultura w 2009 r.*, GUS, Warszawa 2010; opracowała Aleksandra Jagiełło-Skupińska]

TABELA 2. Dane statystyczne Głównego Urzędu Statystycznego **o uczestnictwie Polaków w muzycznych wydarzeniach kulturalnych w 2009 roku.**

[Do liczby koncertów zaliczone są również szkolne audycje muzyczne organizowane przez filharmonie, orkiestry i chóry. Źródło: *Kultura w 2009 r.*, GUS, Warszawa 2010]

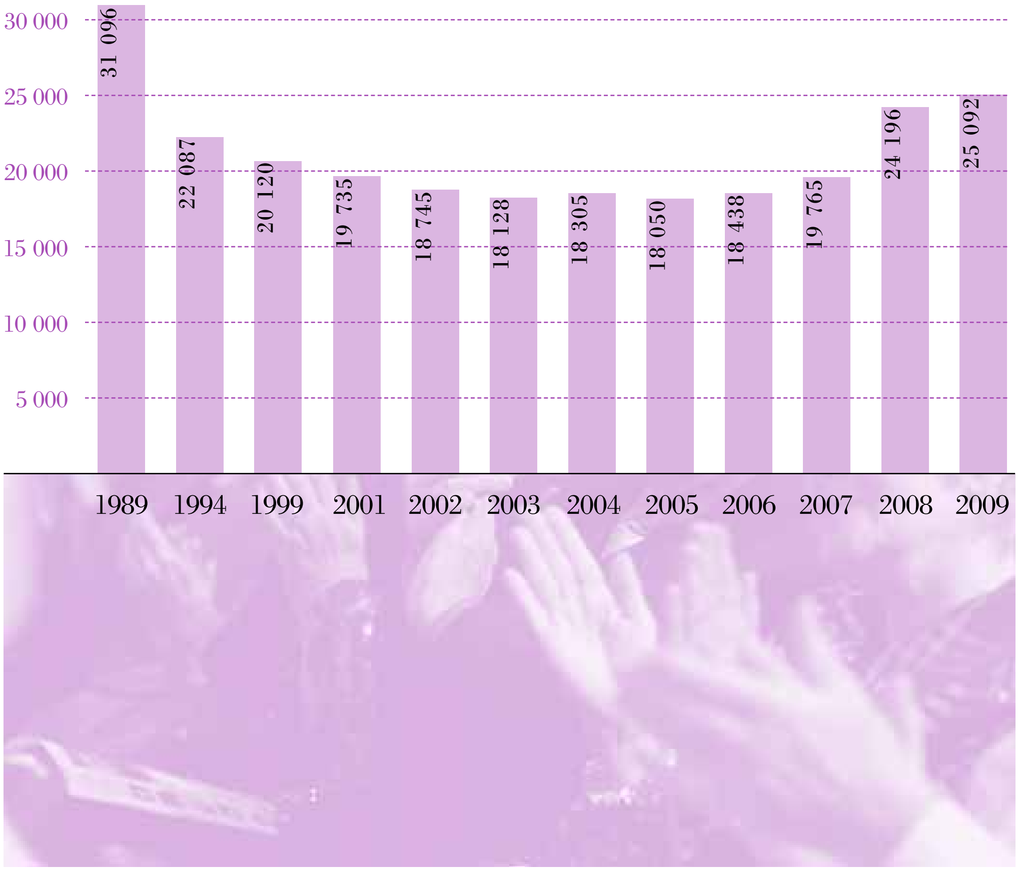
	Opery	Operetki	Filharmonie	Orkiestry i chóry	Zespoły pieśni i tańca
Liczba instytucji muzycznych	11	14	22	20	3
Liczba scen w instytucjach muzycznych	14	21	29	0	0
Liczba miejsc na widowni w stałych salach ogółem	8 381	5 771	13 363	4 084	150



Opery
Operetki
Filharmonie
Orkiestry i chóry
Zespoły pieśni i tańca
Liczba koncertów i przedstawień ogółem
12000
10000
8000
6000
4000
2000
1 466
2 739
13 735
6 760
392
Liczba koncertów i przedstawień na 1 instytucję
600
500
400
300
200
100
133
196
624
338
131
Liczba słuchaczy i widzów ogółem
3 mln
2,5 mln
2 mln
1,5 mln
1 mln
0,5 mln
854 423
1 114 200
2 509 864
1 243 334
447 875
Liczba słuchaczy i widzów na 1 koncert/przedstawienie
1200
1000
800
600
400
200
587
407
183
183
1 143

TABELA 3. **Przedstawienia i koncerty ogółem** w instytucjach muzycznych (opery, operetki, chóry, orkiestry, filharmonie, zespoły pieśni i tańca) w wybranych latach 1989–2009.

[Do liczby koncertów zaliczone są również szkolne audycje muzyczne organizowane przez filharmonie, orkiestry i chóry]



[Źródło: na podstawie publikacji GUS z lat 1990–2010 opracowała Aleksandra Jagiełło-Skupińska]

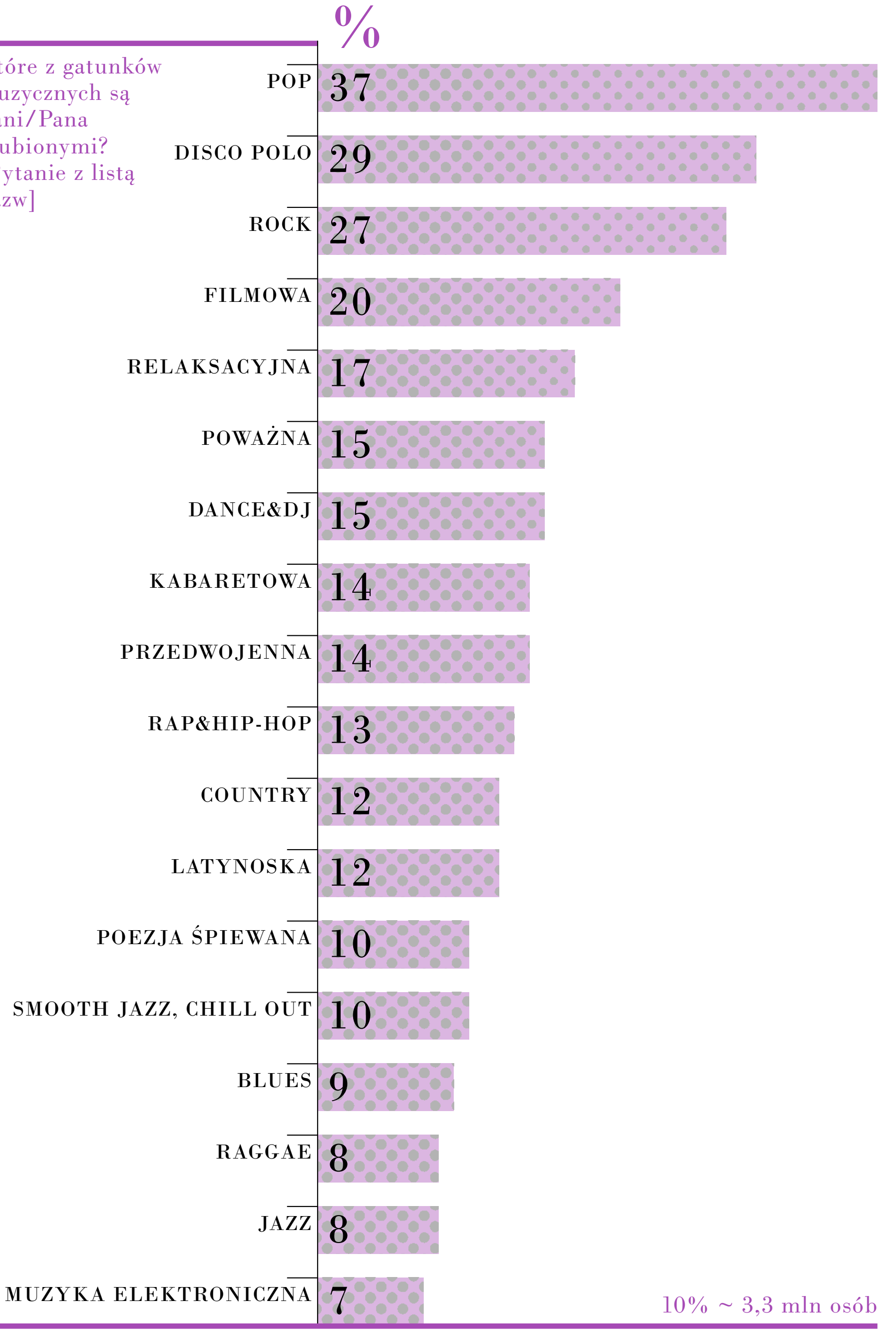
Muzyczny portret Polaków

Wśród badań socjologicznych przeprowadzonych w ciągu ostatnich lat najwięcej informacji na temat roli muzyki w życiu Polaków znajdziemy w sondażu „Muzyczny portret Polaków", przeprowadzonym przez TNS OBOP w 2008 roku. Dowiadujemy się z niego między innymi, że 59% Polaków słucha równie chętnie muzyki polskiej, jak zagranicznej, 31% słucha głównie muzyki polskiej, a 10% – głównie zagranicznej. Ten podział jest oczywisty i trudno się z nim nie zgodzić.



Jednak już przy liście gatunków lubianych przez respondentów trafiamy na problem metodologiczny (z muzykologicznego, a nie socjologicznego punktu widzenia) – lista w kolejności gatunków najczęściej wybieranych przez respondentów prezentuje się następująco: pop, disco polo, rock, muzyka filmowa, muzyka relaksacyjna, muzyka poważna, dance & DJ, muzyka kabaretowa, muzyka przedwojenna, rap & hip-hop, country, muzyka latynoska, poezja śpiewana, jazz/smooth jazz/chillout, blues, reggae, jazz (po raz drugi!), muzyka elektroniczna. Głównym błędem podziału jest zestawienie kategorii bardzo pojemnych (jak pop i rock) z gatunkami bardzo szczegółowo wydzielonymi – np. muzyka elektroniczna, kabaretowa czy przedwojenna. Jeżeli w klasyfikacji występuje oddzielnie reggae, dlaczego badacze nie wyodrębnili muzyki metalowej czy też hard rocka? Jeśli jest muzyka elektroniczna, dlaczego nie ma współczesnej muzyki poważnej? Co z muzyką ludową i folkową?

Które z gatunków muzycznych są Pani/Pana ulubionymi? [Pytanie z listą nazw]



Wracając do – mimo wszystko interesujących – wyników badania: ponad połowa Polaków (58%) to słuchacze przypadkowi, w których życiu muzyka nie odgrywa dużej roli, prawie jedna trzecia (29%) z przyjemnością słucha muzyki, a dla **13%** respondentów muzyka to pasja – lubią muzyczne eksperymenty, słuchają różnych, nowych gatunków muzycznych, często uczestniczą w wydarzeniach muzycznych.

Część badania dotyczyła roli muzyki w życiu codziennym respondentów. Możemy dowiedzieć się z niej, że co trzeciemu z ankietowanych (34%) zdarza się podśpiewywać podczas kąpieli, a także zapoznawać się z muzyką z różnych kontynentów, a jedna piąta lubi poznawać muzykę mało znanych wykonawców. Co ciekawe, aż 12% naszych rodaków uważa, że ma dobry głos i mogłoby z powodzeniem startować w konkursie muzycznym. 84% badanych przyznaje, że łatwiej jest się im odprężyć przy lubianej muzyce, 18% używa muzyki jako budzika, tyle samo osób uważa, że przy muzyce łatwiej pracować i uczyć się. Muzyka pomaga nam w nawiązywaniu kontaktów z innymi osobami (12%) i relacjach damsko-męskich (5%).

[Źródło: Informacja prasowa TNS OBOP „Muzyczny portret Polaków", 13 maja 2008 r.]

Opracowała Aleksandra Jagiełło-Skupińska

WYDAWNICTWA KSIĄŻKOWE I WYDAWNICTWA NUTOWE W POLSCE

Od czasu przełamania monopolu PWM pojawiło się w Polsce wiele nowych wydawnictw muzycznych, oferujących publikacje książkowe lub nutowe. Sporą grupę stanowią wśród nich wydawnictwa akademickie i uniwersyteckie, działające przy wyższych uczelniach muzycznych. W ich ofercie znajdują się głównie książki o charakterze naukowym, stanowiące często publikacje doktorskie czy katalogi twórczości (np. wydawnictwa Akademii Muzycznych w Krakowie, Katowicach, Łodzi, Wrocławiu, Gdańsku) lub prace muzykologiczne i naukowe opracowania (np. Musica Iagellonica działająca jako spółka z o.o. przy Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz Wydawnictwo KUL-u i Uniwersytetu Wrocławskiego). Książki o tematyce muzycznej wydaje także Instytut Sztuki PAN.

Drugą grupę stanowią nowe prywatne wydawnictwa, w których katalogach znajdują się publikacje nutowe i książkowe (np. Euterpe, Stokłosa Edition, Sutkowski Edition, nuty.pl, Korporacja Ha!art). Zagospodarowały one z sukcesem sporą przestrzeń wydawniczą i w krótkim czasie osiągnęły wysoki standard edytorski proponowanych publikacji. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę, że ich oferta nie ogranicza się wyłącznie do sprzedaży drukowanych egzemplarzy, ale także do wypożyczeń materiałów orkiestrowych (Euterpe, Stokłosa Edition), co było przez wiele lat wyłączną domeną PWM.

Trzecią grupę stanowią wydawnictwa będące częścią instytucji kultury (np. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Fundacja „Pro Musica Camerata”), które koncentrują się na określonej tematyce (NIFC – Fryderyk Chopin) lub na określonym obszarze („Pro Musica Camerata” – muzyka polska).

Czwartą grupę stanowią wydawnictwa książkowe, w których działalności książki muzyczne pojawiają się sporadycznie (Muza, Znak, Wydawnictwo Literackie, Prószyński, Stentor) lub stanowią konkretny segment działalności (np. podręczniki wydawane przez Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne oraz Operon). Wśród oferty tych wydawców znajduje się sporo tłumaczeń zagranicznych książek o muzyce.

We wszystkich tych grupach pojawiają się – oprócz wspomnianej wcześniej literatury naukowej i podręczników – rozmaite popularne monografie kompozytorów, samouczki gry na instrumentach, wywiady rzeki czy wspomnienia muzyków i dyrygentów. Zdaniem wielu wydawców nakłady książek muzycznych w Polsce są relatywnie niskie w stosunku do średnich nakładów pozostałych typów publikacji i za wyjątkiem pozycji leksykalnych czy edukacyjnych wahają się od 300 do 1000 egzemplarzy. Powoduje to albo wysoką cenę sprzedaży, albo konieczność dotowania tytułów.

— — —

Jeśli chodzi o polski rynek wydawnictw nutowych, to ogranicza się on do zaledwie kilkunastu oficyn, prowadzących stałą działalność w tym zakresie (PWM, Euterpe, NIFC, „Pro Musica Camerata", nuty.pl, Musica Iagellonica, Polihymnia, Absonic, Contra, Korn, zawieszone wydawnictwo Brevis). W ich ofercie znaleźć można bardzo szeroki zakres publikacji od polskiej muzyki dawnej do partytur współczesnych kompozytorów, klasykę światową, popularne zbiory piosenek, szkoły gry i inne materiały instruktażowe. Katalogi tych wydawców różnią się znacznie objętością, ale także jakością publikacji. Warto w tym momencie dodać ważną informację, że spora liczba nut jest dostępna obecnie bezpłatnie w internecie. Jakość zamieszczanych tam plików jest bardzo różna – od skanów historycznych wydań po współczesne opracowania. Tworzone są nawet specjalne biblioteki, np. Biblioteka Utworów Chóralnych Fundacji Caecilianum www.biblioteka.caecilianum.eu czy biblioteki edukacyjne www.szkolymuzyczne.pl/nuty. Niektórzy wydawcy próbują także sprzedaży internetowych plików utworów www.pwm.com.pl.

— — —

Należy także odnotować fakt, iż dzięki przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej poprawił się dostęp do publikacji zagranicznych wydawców, które można sprowadzić bez większego problemu w formie zakupów bezpośrednich lub za pośrednictwem specjalnych sklepów internetowych czy wręcz niektórych polskich wydawców.

— — —

Największym problemem na rynku wydawnictw muzycznych są z jednej strony małe nakłady książek i bardzo ograniczony na nie popyt czytelników, a z drugiej – wciąż mała oferta książek adresowanych do nieprofesjonalistów, czyli publikacji o charakterze popularyzatorskim. W przypadku publikacji nutowych największą bolączką jest zawieszenie lub nieukończenie przez wielu wydawców rozpoczętych edycji dzieł najwybitniejszych polskich kompozytorów (Moniuszki,

Paderewskiego, Wieniawskiego, Szymanowskiego, Karłowicza) z powodów finansowych lub prawnych. Gwoli sprawiedliwości należy jednak odnotować zakończenie po 50 latach edycji Wydania Narodowego Fryderyka Chopina przez Fundację WN i PWM w Roku Chopina. Było to możliwe dzięki dużemu zaangażowaniu finansowemu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Inna dotkliwa luka to muzyka polska XIX wieku poza Chopinem. Wiele wspaniałych utworów Dobrzyńskiego, Elsnera, Krogulskiego, Nowakowskiego czy Żeleńskiego nie zostało dotąd opublikowanych ani opracowanych i dotyczy to zarówno dzieł operowych, jak i kameralnych. Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego posiada w zbiorach jeszcze wiele polskich utworów wymagających publikacji. Tylko część z nich funkcjonuje w obiegu w formie kserokopii wydań XIX-wiecznych lub wręcz kopii rękopisów. Natomiast polscy i zagraniczni muzycy coraz częściej sięgają po ten słabo wciąż rozeznany, ale bardzo ciekawy repertuar i przygotowują koncerty bądź nagrywają płyty.

Wydawcy książek o tematyce muzycznej

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, www.amuz.lodz.pl
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, www.am.katowice.pl/?a=7_wydawnictwa
Biblioteka Śląska, Katowice, www.bs.katowice.pl
Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, www.rebis.com.pl/rebis
Firma Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk – Inwestycje, Ożarów Mazowiecki, www.olesiejuk.pl
In Rock, Poznań, www.inrock.pl
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, www.ispan.pl/pl/wydawnictwa/ksiazki
Musica Iagellonica, Kraków, www.mi.pl
Musica Sacra Edition, Warszawa, www.musicasacra.waw.pl
Muza, Warszawa, www.muza.com.pl
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa, www.chopin.nifc.pl
Nowa Era, Warszawa, www.nowaera.pl
Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, www.piw.pl
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, www.pwm.com.pl

Prószyński Media, Warszawa, www.proszynskimedia.pl
Sutkowski Edition Warsaw, www.sutkowskiedition.com
Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, www.wsip.pl
Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, www.wuw.pl
Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin, www.bernardinum.com.pl
Wydawnictwo Adamantan, Warszawa, www.adamantan.pl
Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań, www.amuz.edu.pl/page.php/1/0/show/234
Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, Wrocław, www.amuz.wroc.pl/wydawnictwo
Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk, www.amuz.gda.pl/pds_pl_v2.php?site=wydawnictwo
Wydawnictwo Iskry, Warszawa, www.iskry.com.pl
Wydawnictwo KUL, Lublin, www.wydawnictwokul.lublin.pl
Wydawnictwo Muzyczne Contra, Warszawa, www.contra.waw.pl
Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin, www.polihymnia.pl
Wydawnictwo Pedagogiczne Operon, Gdynia, www.operon.pl
Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk, terytoria.com.pl
Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, www.amuz.bydgoszcz.pl/wydawnictwo.html
Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, press.umcs.lublin.pl/perl/ksin_wu.pl
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, www.wydawnictwo.univ.rzeszow.pl
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, www.wydawnictwo.us.edu.pl
Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, www.wab.com.pl

— — —

Wydawnictwa nutowe:

— — —

— **Euterpe** www.euterpe.pl
Rok zał. 1998; siedziba: Kraków
Początkowo firma zajmowała się wyłącznie importem publikacji nutowych wydawców zachodnich. Od 2001 roku Euterpe prowadzi własną działalność wydawniczą. Obecnie publikacje nutowe wydawnictwa można podzielić na trzy grupy: dawniejsza muzyka kompozytorów polskich oraz obcych bezpośrednio lub pośrednio związanych z Polską; muzyka współczesna kompozytorów polskich; publikacje edukacyjne.

— **Fundacja Pro Musica Camerata** www.promusicacamerata.pl
Rok zał. 1992; siedziba: Warszawa
Dział wydawniczy Pro Musica Camerata Edition publikuje materiały nutowe muzyki polskiej od średniowiecza do końca XIX wieku (m.in. Wojciecha Dankowskiego, Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, Józefa Elsnera, Franciszka Liliusa, Marcina Mielczewskiego, Marco Scacchiego) oraz faksimilia pierwszych wydań muzyki polskiej, w tym utworów Fryderyka Chopina (kilkadziesiąt pozycji).

— **nuty.pl – Wydawnictwo Nutowe** www.nuty.pl
Rok zał. 1990; siedziba: Wrocław
Katalog wydawniczy obejmuje ok. 500 tytułów. W dystrybucji znajduje się ok. 12 000 tytułów współpracujących z nim wydawców. Wydawnictwo prowadzi Internetową Księgarnię Nutową www.nuty.pl.

— **Polskie Wydawnictwo Muzyczne PWM** www.pwm.com.pl
Rok zał. 1945; siedziba: Kraków
Najstarsze (przez wiele lat jedyne) i największe istniejące wydawnictwo muzyczne w Polsce; przez wiele lat jedyne w Polsce. W ciągu 60-letniej działalności PWM zgromadziło olbrzymi dorobek: wydało ogromną ilość materiałów nutowych polskiej muzyki, zarówno epok wcześniejszych, jak i współczesnych kompozytorów oraz książki na temat historii i teorii muzyki. Poza pracami polskich autorów PWM wydawało również przekłady z języków obcych oraz przekłady polskich prac na inne języki. Od kilku lat PWM wydaje również płyty kompaktowe z polską muzyką. Spośród polskich kompozytorów współczesnych tylko niewielu znalazło innych wydawców za granicą bądź wśród powstających w ostatnich latach nowych wydawnictw w Polsce. Znakomita większość wybitnych twórców była, i jest nadal, wydawana przez PWM. Wydawnictwo wydaje też partytury nielicznych kompozytorów zagranicznych.

— **Wydawnictwa Muzyczne i Nutowe „Stokłosa Editions”**
www.stoklosa.art.pl/wydawnictwo.php
Rok zał. 1992; siedziba: Warszawa
Publikuje i promuje twórczość polskich kompozytorów współczesnych, a także rozpowszechnia interesujące pozycje z dziedziny literatury i teorii muzyki.

FONOGRAFIA, WYDAWNICTWA PŁYTOWE

W Polsce działa kilkanaście wytwórni zajmujących się muzyką poważną. Do najbardziej aktywnych zaliczyć można m. in.: Acte Préalable, CD Accord, BeArTon, Dux, Fundację „Pro Musica Camerata", Musicon, POLmusic, Polskie Nagrania, Selene Records. W katalogach tych wytwórni znajduje się po od kilkudziesięciu do kilkuset pozycji, a w znacznym procencie prezentowana jest muzyka polska. Firmy te bowiem traktują muzykę polską jako istotny element przetargowy w dystrybucji zagranicznej. Dominują nagrania CD, choć coraz większy udział stanowią płyty DVD. Wiele instytucji prowadzi działalność fonograficzną w wąskim zakresie związanym ze swoją działalnością, przykładowo Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (muzyka Chopina i jego epoki, nagrania z organizowanych konkursów i festiwali), Narodowy Instytut Audiowizualny (płyty CD i DVD z muzyką polską lub interpretacje muzyki polskiej z udziałem najwybitniejszych światowych artystów), Fundacja „Pro Musica Camerata" (dokumentacja dokonań zespołów związanych z Warszawską Operą Kameralną), Polskie Wydawnictwo Muzyczne (muzyka współczesnych polskich kompozytorów), Związek Kompozytorów Polskich/POLMIC (kroniki dźwiękowe Warszawskiej Jesieni) oraz Polskie Radio Katowice (nagrania artystów śląskich i koncerty zarejestrowane w Studiu Koncertowym Radia Katowice). Wreszcie Radiowa Agencja Fonograficzna Polskiego Radia produkuje wiele nagrań z muzyką poważną, sięgając najczęściej do zasobnych archiwów.

Działalność w Polsce prowadzą także oddziały zagranicznych wytwórni płytowych, m.in.: Sony Music Entertainment Poland, Universal Music Polska, Warner Music Poland, EMI Music Poland.

Najaktywniej działa firma Dux, starając się być wydawnictwem w pełni profesjonalnym, czyli dysponującym dużym katalogiem (najlepsi polscy wykonawcy i zespoły, stale rozwijany repertuar, głównie polski, zagraniczni artyści tej miary co Kevin Kenner, Garrick Ohlsson, Tatiana Szebanowa), dysponującym aktywną, dobrze zarządzaną stroną internetową, prowadzącym dystrybucję zagraniczną (niemal cała Europa, USA, Kanada, Japonia, Korea), otrzymującym recenzje i wyróżnienia w najbardziej prestiżowych pismach zagranicznych (Grammophone, Diapason, Scherzo, Goldberg, Strad, etc.), biorącym udział w międzynarodowych targach MIDEM. Nawet tak aktywne wydawnictwo narzeka

na niedostatek pieniędzy wpływających ze sprzedaży płyt, uniemożliwiający realizację zamierzeń repertuarowych (wydanie oper Moniuszki, dzieł Lutosławskiego, etc.), które powoli udaje się wypełniać tylko dzięki wsparciu finansowemu różnych instytucji.

— — —

W ostatnich latach wiele instytucji muzycznych rozpoczęło samodzielne wydawanie płyt (np. filharmonie, opery, akademie muzyczne, fundacje, stowarzyszenia, itd.). Ponadto w masowej sprzedaży pojawiły się kolekcje CD i DVD z muzyką słynnych kompozytorów lub wykonawców, oferowane przez duże koncerny medialne. Warto wspomnieć także o działających w Polsce do końca lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku firmach płytowych, wydających muzykę poważną, takich jak Koch International Poland, Kos Records, Sound-Pol czy Tonpress.

— — —

Istnieje też nurt przedsięwzięć prywatnych i półprywatnych. Młodzi soliści, kameraliści, a nawet kompozytorzy wydają płytę własnym sumptem i w niewielkim nakładzie. Koszt takiego przedsięwzięcia nie jest duży i wiele powstaje nagrań tego rodzaju. Nie mogą one jednak liczyć na szeroką dystrybucję. Niemniej udział w rynku tych prywatnych nagrań i prywatnych wytwórni jest coraz większy i w dużym stopniu współtworzy panoramę fonograficzną.
W ostatnich latach polski rynek fonograficzny – wzorem rynków zagranicznych – przechodzi proces gwałtownej rewolucji za sprawą internetu. Nagrania w formie plików oferowane są bezpłatnie lub płatnie z nieograniczonej liczby portali, albo specjalizujących się w dystrybucji muzyki www.muzodajnia.pl, www.mp3.pl, gromadzących nagrania w formie otwartych cyfrowych bibliotek (np. PSeME) lub w formie popularnych kanałów internetowych (youtube). Z pewnością rola CD lub DVD jako nośnika będzie nadal maleć, dostrzec to można w sprawozdaniach firm fonograficznych czy ZPAV-u, natomiast udział internetu będzie lawinowo się zwiększał, choć nie ma na razie narzędzia do pomiaru tego zjawiska. Niemniej spowoduje to większą dostępność nagrań, obniży koszty produkcji i dystrybucji, choć z drugiej strony często doprowadzi do sytuacji, że nagrania dokonane przez profesjonalnych muzyków sąsiadować będą z amatorskimi nagraniami nieprofesjonalistów.

— — —

Najtrudniejszą barierą do pokonania dla polskiego przemysłu fonograficznego jest kwestia wysokich kosztów nagrań w stosunku do niewielkich nakładów płyt (lub zakupu plików). O ile dostępność klasyki literatury światowej, dzięki

obecności zagranicznych wytwórni muzycznych w Polsce w połączeniu z takową działalnością podmiotów krajowych, jest na przyzwoitym poziomie, o tyle dostępność nagrań polskiej muzyki, dawnej, romantycznej czy wreszcie współczesnej, jest na stosunkowo ograniczona. Koszty utrwaleń dzieł scenicznych czy koncertów orkiestrowych są bardzo wysokie, a w przypadku muzyki współczesnej – obciążone dodatkowo rozmaitymi opłatami licencyjnymi. Dlatego o ile na rynku można znaleźć kompletne nagrania utworów Chopina, próżno szukać na przykład kompletnych nagrań polskiej szkoły kompozytorskiej XX wieku, kompletu oper Moniuszki czy symfoniki polskiej XIX wieku. Ale zadziwiający jest czasami także brak nagrań utworów kameralnych, pieśni czy muzyki elektroakustycznej. W tej sprawie jest jeszcze wiele do nadrobienia, tym bardziej, że polskie archiwa dźwiękowe (Polskie Radio, Polskie Nagrania) stwarzają na to duże szanse.

Wydawnictwa płytowe

— **4ever music** www.4evermusic.pl
Rok zał. 2007; siedziba: Warszawa
Firma wydaje różne gatunki muzyczne; ma w swoim katalogu nagrania takich artystów jak: zespół Raz Dwa Trzy, Ewa Małas-Godlewska, Aga Zaryan, Krzysztof Herdzin, Adam Makowicz, Elżbieta Adamiak, Lora Szafran czy Krzysztof Ścierański.

— **Acte Préalable** www.acteprealable.com
Rok zał. 1997; siedziba: Warszawa
Wydawnictwo od początku swego istnienia wydało 200 albumów płytowych, w większości poświęconych rzadko publikowanej muzyce polskiej, w tym współczesnej. Trzy czwarte wydanych albumów zawiera utwory nigdy wcześniej nienagrane, a nawet niewydane.

— **BCD Records** www.bcdrecords.art.pl
Rok zał. 2003; siedziba: Bytom
Profil firmy obejmuje szeroko pojętą działalność impresaryjną oraz wydawniczą w zakresie muzyki jazzowej, a od 2007 roku również klasycznej. Firma zajmuje się też organizacją koncertów na specjalne zamówienia firm i instytucji.

— **BeArTon** Wydawnictwo Fonograficzne www.bearton.pl
Rok zał. 1995; siedziba: Warszawa
BeArTon to producent i wydawca cyklu Wydania Narodowego Utworów Fryderyka Chopina (12 albumów płytowych), realizowanego po raz pierwszy na świecie w oparciu o źródłowy tekst nutowy zgodny z wolą kompozytora.

— **Biodro Records** www.biodro.pl
Rok zał. 1998; siedziba: Gdańsk
Najbardziej znana trójmiejska wytwórnia płytowa, w której katalogu znajdują się płyty takich wykonawców jak: Kury, Ścianka, Pogodno, Kobiety, Miłość, duet Świetlicki/Trzaska, Tymański Yass Ensemble.

— **Box Music** www.boxmusic.com.pl
Rok zał. 1996; siedziba: Bytom
Ma na koncie wydawnictwa m.in. takich artystów jak: Wojciech Waglewski, Martyna Jakubowicz, Mateusz Pospieszalski, Andrzej Rybiński, Włodzimierz Kiniorski Kinior, Gayga, Wanda & Banda, Sztywny Pal Azji, Róże Europy, Gutierez, Locomotivesun, Las Vegas Parano. Firma oprócz wydawnictw muzyki popowej, rockowej, jazzowej i poważnej wydaje również płyty z muzyką śląską i biesiadną. Jako pierwsza firma w Polsce podpisała kontrakt z koncernem EMI, zachowując jednocześnie pełną niezależność. W roku 2004 firma uruchomiła pierwszy w Polsce legalny serwis internetowy sprzedający utwory w formacie mp3 – SOHO.

— **Bôłt Records** www.boltrecords.pl
Rok zał. 2008; siedziba: Warszawa
Bodaj pierwsza w Polsce wytwórnia poświęcająca się współczesnej kompozycji w jej niezależnym/alternatywnym wcieleniu. Wydaje młodych kompozytorów litewskich, polskich, archiwa Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia i współczesne reinterpretacje.

— **CD Accord Music Edition** www.cdaccord.com.pl
Rok zał. 1996; siedziba: Warszawa
Wydawnictwo specjalizuje się w nagrywaniu i publikacji muzyki polskiej i światowej; wiele wydawnictw poświęconych jest współczesnej muzyce polskiej.

— **Dux Recording Producers** www.dux.pl
Rok zał. 1992; siedziba: Warszawa
Największe polskie wydawnictwo muzyki poważnej, oferujące ponad osiemset tytułów obejmujących wszystkie style i epoki, od muzyki średniowiecznej po współczesną. Z każdym rokiem katalog powiększa się o 30–40 nowych tytułów. Dominuje muzyka polska w wykonaniu najznakomitszych polskich artystów; w katalogu znajdują się m.in. następujące serie wydawnicze: Muzyka Dawna, Kilar, Penderecki, Paderewski, Lutosławski, Polska Muzyka Współczesna, Szymanowski, Wieniawski, Chopin, Ewa Podleś, Kevin Kenner. Płyty firmy Dux otrzymały ponad 80 nagród i wyróżnień zagranicznych oraz 40 nagród Fryderyk.

— **EMI Music Poland** www.emimusic.pl
Rok zał. 1990; siedziba: Warszawa
Od 1990 roku (rozpoczęcie działalności przez poprzednika firmy – Pomaton) wydawnictwo sprzedało ponad 40 milionów fonogramów, z czego ponad połowa to albumy nagrane przez polskich wykonawców. Firma wydała dotychczas ponad 800 albumów polskich artystów i 12 tys. albumów wykonawców zagranicznych.

— **Fonografika** www.fonografika.pl
Rok zał. 2002; siedziba: Warszawa
Wytwórnia wydaje różne gatunki muzyki: rap, jazz, blues, rock, pop, muzykę poważną. Do tej pory wydała ponad 450 płyt.

— **Fundacja Pro Musica Camerata** www.promusicacamerata.pl
Rok zał. 1992; siedziba: Warszawa
Dział produkcji fundacji – Pro Musica Camerata Production – specjalizuje się w wydawaniu na płytach kompaktowych najwybitniejszych dzieł polskiej muzyki dawnej i utrwala nagrania wybranych realizacji Warszawskiej Opery Kameralnej.

— **Generator.pl** www.generator.pl
Rok zał. 2008; siedziba: Izabelin
Głównym celem wytwórni jest propagowanie polskich kompozytorów muzyki elektronicznej w zagranicznych środowiskach odbiorców tego gatunku. Cel udało się osiągnąć dzięki kontaktom sklepu Generator, który od 1994 specjalizuje się w muzyce elektronicznej i stał się jednym z największych specjalistycznych sklepów z tego typu muzyką na świecie.

— **GOWI Records** www.gowi.pl
Rok zał. 1991; siedziba: Kraków
GOWI Records to jedna z pierwszych polskich niezależnych wytwórni płytowych. Najważniejsze płyty w katalogu firmy to m.in.: Tomasz Stańko *Bosonossa and other Ballads*, płyty zespołu Miłość (w tym płyty z udziałem Lestera Bowie), Simple Acoustic Trio, Jacka Kochana (z udziałem światowych gwiazd) oraz pierwsze płyty reprezentujące polski yass: Mazzoll & Arhythmic Perfection oraz Trytony.

— **Green Star** www.greenstar.pl
Rok zał. 1994; siedziba: Białystok
Firma zajmuje się wydawaniem i promocją muzyki disco polo oraz oprawą artystyczną wydarzeń kulturalno-rozrywkowych.

— **Gusstaff Records** www.gustaff.com
Rok zał. [b.d.]; siedziba: Zielona Góra
Czołowy dystrybutor muzyki alternatywne, także wydawca – od neotrip-hopu Michała Jacaszka po środowiska dźwiękowe Emitera, nagrania grupy Rozkrock i albumy artystów zagranicznych.

— **Jimmy Jazz Records** www.jimmyjazz.pl
Rok zał. 1989; siedziba: Szczecin
W katalogu firmy znajduje się wielu wykonawców muzyki alternatywnej, w tym Komety, The Analogs czy Alians. W chwili obecnej ma w katalogu ponad 150 własnych i licencjonowanych tytułów wydanych w ciągu ostatnich lat na CD i płytach winylowych. Rocznie katalog wytwórni powiększa się o 15–18 tytułów.

— **Lado ABC** www.ladoabc.com
Rok zał. 2004; siedziba: Warszawa
Wydawca twórców z warszawskiej sceny alternatywnej m.in.: Baaba, Horny Trees, Marcin Masecki, Mitch & Mitch, Paristetris, Stwory.

— **Luna** www.luna.pl
Rok zał. 1996; siedziba: Wrocław
W ofercie wydawnictwa znajduje się szeroki wachlarz gatunków muzycznych: rock, pop, funk, reggae, blues, muzyka klubowa, piosenka poetycka i aktorska, jazz czy muzyka poważna. Firma popularyzuje również muzyków wrocławskich.

— **Metal Mind Productions** www.metalmind.com.pl
Rok zał. 1987; siedziba: Katowice
Należy do liderów niezależnego rynku fonograficznego. Firma jest wydawcą i promotorem polskich zespołów rockowych oraz metalowych, takich jak: TSA, SBB, Homo Twist, Armia, 2 TM 2,3, Acid Drinkers, Satellite, Collage, Hunter, Closterkeller, Delight czy Moonlight. W trakcie ponad 20-letniej działalności wydawnictwo zakupiło około 1 tys. licencji i sprzedało ponad 10 mln nośników. Jest również dystrybutorem wielu wytwórni fonograficznych, jedną z wiodących agencji koncertowych w Polsce oraz wydawcą miesięcznika „Metal Hammer".

— **Monotype Records** www.monotyperecords.com
Rok zał. 2005; siedziba: Warszawa
Kluczowa wytwórnia nurtu „alternatywnej poważnej muzyki współczesnej" i swobodnej improwizacji. W katalogu ma dokonania twórców od Sing Sing Penelope po Wolframa i licznych zagranicznych. Prowadzi także dystrybucję, m.in. Bôłt Records.

— **MTJ Agencja Artystyczna** www.mtj.pl
Rok zał. 1990; siedziba: Warszawa
Agencja produkuje i wydaje wszystkie gatunki muzyczne. Jest właścicielem praw autorskich do dwóch ważnych polskich katalogów muzycznych: Veritonu – wydawnictwa aktywnego od lat 50. do 90., specjalizującego się w muzyce poważnej i religijnej, oraz PolJazzu – firmy nagraniowej założonej w początkach lat 70., wydającej najlepszych polskich muzyków jazzowych.

— **MultiKulti Project** www.multikulti.com
Rok zał. [b.d.]; siedziba: Poznań
Dystrybutor, przedstawiciel kilkudziesięciu wytwórni niezależnych, wydawca płyt z obszarów avant-jazzu, muzyki dawnej (Bornus Consort) i innych.

— **Musicon** www.musicon.pl
Rok zał. 1991; siedziba: Warszawa
Celem firmy jest promocja niekomercyjnej muzyki klasycznej. Wśród wydawnictw znajdują się nagrania muzyki polskiej w wykonaniach znanych i cenionych w świecie muzycznym polskich artystów, a także muzyka dawna.

— **MyMusic Group** www.my-music.pl
Rok zał. 2006; siedziba: Plewiska
Celem działalności jest m.in. odkrywanie młodych artystów (Mezo, Kasia Wilk, Gosia Andrzejewicz, Jeden Osiem L). Wydaje nagrania artystów muzyki alternatywnej (Indios Bravos, Hurt, Eldo, Rotary, AbradAb, 52 Dębiec), rozrywkowej (pop, house, trance, hip-hop etc.), jazz i muzykę klasyczną. Firma sprzedaje na polskim rynku rocznie ponad 200 tys. płyt.

— **Mystic Production** www.mystic.pl
Rok zał. 1995; siedziba: Skała
Wytwórnia wydaje głównie muzykę metalową i rockową. Wybrani artyści z katalogu firmy: Habakuk, Grzegorz Turnau, Acid Drinkers, Behemoth, Coma, Chupacabras, Czesław Śpiewa, Dick4Dick, Farben Lehre, Frontside, Hunter, Jelonek, KAT, Gaba Kulka, KSU, Pogodno, Riverside, Rootwater, Vader, Virgin Snatch. Jest również wydawcą magazynu muzycznego „Mystic Art" i organizatorem Mystic Tour oraz Mystic Festival.

— **Narodowy Instytut Fryderyka Chopina** www.chopin.nifc.pl
Rok zał. 2001; siedziba: Warszawa
Producent i wydawca m.in. serii płyt „The Real Chopin" – tworzącej po raz pierwszy zbiór wykonań na instrumentach z epoki wszystkich dzieł Fryderyka Chopina, które pozwalają zbliżyć się współczesnemu słuchaczowi do czasów Romantyzmu i jego aury dźwiękowej.

— **NotTwo** www.nottwo.com
Rok zał. 1998; siedziba: Kraków
Jazzowa/avant-jazzowa wytwórnia, mająca obecnie na koncie 149 tytułów. Rozpoczęła od polskiego jazzu poszukującego – ale także mainstreamu, obecnie zaś około połowa katalogu to dokonania znanych artystów zagranicznych, takich jak: Anthony Braxton, Fred Frith, Wiaczesław Ganielin, Charles Gayle, David Murray, Joe McPhee, Matthew Shipp. Bez precedensu są dwa przedsięwzięcia wydawnicze: 10- i 12-płytowe albumy Kena Vandermarka.

— **Obuh Records** www.obuh.com, www.obuh.serpent.pl
Rok zał. 1993; siedziba: Lublin
Wytwórnia Obuh wydaje m.in. oniryczną, po części inspirowaną duchowością kultury tradycyjnej Kresów twórczość, jaką w latach 90. tworzył zespół Księżyc. Dziś za wizytówkę Obuha może posłużyć album Rogalów – *Piosenki ku pokrzepieniu serc* formacji Za Siódmą Górą (2008).

— **Polskie Nagrania** www.polskienagrania.com.pl
Rok zał. 1956; siedziba: Warszawa
Profil działalności firmy obejmuje wydawanie fonogramów z różnymi rodzajami muzyki – w katalogu tego wydawcy można znaleźć zarówno muzykę klasyczną, jak i współczesną, ludową i rozrywkową (pop, rock, jazz, metal, folk, blues itd.), a także kolędy oraz bajki i piosenki dla dzieci.

— **Polskie Radio Katowice** www.radio.katowice.pl
Rok zał. 1991; siedziba: Katowice
W katalogu wydawnictwa można znaleźć nagrania wybitnych polskich solistów i zespołów, m.in. Juliana Gembalskiego, Wojciecha Świtały, Kwartetu Śląskiego, Opery Śląskiej, Filharmonii Śląskiej, Orkiestry Kameralnej Filharmonii Śląskiej, Orkiestry Kameralnej „Aukso" czy też orkiestry Camerata Impuls.

— **Polskie Wydawnictwo Audiowizualne** (obecnie część Narodowego Instytutu Audiowizualnego) www.nina.gov.pl
Rok zał. 2005; siedziba: Warszawa
Wydawnictwo zostało powołane przez ministra kultury. Podstawowym zadaniem tej instytucji jest profesjonalna rejestracja najważniejszych wydarzeń artystycznych w Polsce – głównie przedsięwzięć muzycznych, teatralnych i operowych, ale także plastycznych i literackich oraz ich rozpowszechnianie w mediach publicznych i prywatnych, polskich i zagranicznych. W kręgu zainteresowań PWA znalazła się również produkcja audycji telewizyjnych i radiowych związanych z kulturą, nauką i edukacją w Polsce. Wydawnictwo jest także inicjatorem i współorganizatorem własnych wydarzeń w wyżej wymienionych dziedzinach. Realizowane przez PWA nagrania służą tworzeniu wideoteki współczesnej kultury polskiej.

— **Radiowa Agencja Fonograficzna – Polskie Radio**
www.prsa.com.pl/produkcja_plyt/
Rok zał. 1996; siedziba: Warszawa
Publikuje płyty kompaktowe z muzyką poważną i rozrywkową w wykonaniu wiodących polskich wykonawców, muzykę ludową, teksty mówione i płyty multimedialne. Nagrania pochodzą z Archiwum Polskiego Radia.

— **Selene Przedsiębiorstwo Muzyczne** www.selenemusic.com
Rok zał. 1991; siedziba: Warszawa
Początkowo firma koncentrowała się na wydawaniu płyt z muzyką poważną, obejmującą światowy kanon (Mozart, Beethoven, Czajkowski itp.). W późniejszym okresie rozpoczęło wydawanie muzyki polskiej, szczególnie mniej znanej.

— **Sony & BMG Music Entertainment Poland** www.sonymusic.pl
Rok zał. 1995; siedziba: Warszawa
Spółka wchodzącą w skład międzynarodowego koncernu Sony. Jest jednym z największych wydawnictw na polskim rynku muzycznym.

— **Universal Music Polska** www.universalmusic.pl
Rok zał. 2000; siedziba: Warszawa
Stanowi część międzynarodowej firmy fonograficznej Universal Music Group wchodzącej w skład koncernu medialno-telekomunikacyjnego Vivendi-Universal. Universal Music Group skupia ponad stu światowych wydawców płyt, którzy zajmują się najsławniejszymi artystami. Posiada pokaźny katalog nagrań obejmujący wszystkie gatunki muzyki. Posiada umowy dystrybucyjne z polskimi firmami fonograficznymi m.in. z CD Accord (specjalizującego się w polskiej muzyce klasycznej).

— **Victor 11** www.victorel.pl
Rok zał. 2002; siedziba: Toruń
Wydawnictwo zajmuje się rozpowszechnianiem na polskim rynku muzyki relaksacyjnej i medytacyjnej.

Biblioteki muzyczne i ośrodki dokumentacji muzycznej

Archiwum Kompozytorów Polskich XX i XXI wieku w Gabinecie Zbiorów Muzycznych Biblioteki UW, Warszawa, www.buw.uw.edu.pl
Archiwum Polskiego Radia, Warszawa, www.prsa.com.pl/struktura/?p=6&j=23
Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, Katowice, www.am.katowice.pl/?a=65_archiwum-slaskiej-kultury-muzycznej
Biblioteka Główna Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, Katowice, www.am.katowice.pl/?a=62_o-bibliotece
Biblioteka Główna Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk, www.amuz.gda.pl

Biblioteka Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, www.bibl.imuz.uw.edu.pl/
Biblioteka Jagiellońska – Oddział Zbiorów Muzycznych, Kraków, www.bj.uj.edu.pl
Biblioteka Katedry Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, www.muzykologia.biblioteka.amu.edu.pl
Biblioteka Materiałów Orkiestrowych Polskiego Wydawnictwa Muzycznego (dawniej: Centralna Biblioteka Nutowa), Warszawa, www.pwm.com.pl
Biblioteka Narodowa – Zakład Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych, Warszawa, www.bn.org.pl/zbiory/zbiory-dzwiekowe-i-audiowizualne
Biblioteka Narodowa – Zakład Zbiorów Muzycznych, Warszawa, www.bn.org.pl/zbiory/zbiory-muzyczne
Biblioteka Publiczna Miasta Stołecznego Warszawy – Oddział Zbiorów Muzycznych, Warszawa, www.koszykowa.pl/bpw/
Biblioteka Uniwersytecka – Oddział Zbiorów Muzycznych, Wrocław, www.bu.uni.wroc.pl/oddzialy/piasek/oddzial-zbiorow-muzycznych
Biblioteka Uniwersytecka – Sekcja Zbiorów Muzycznych w Oddziale Zbiorów Specjalnych, Poznań, http://lib.amu.edu.pl
Biblioteka Uniwersytecka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego – Sekcja Zbiorów Muzycznych, Lublin, www.kul.pl/oddzial-zbiorow-specjalnych,11940.html
Biblioteka Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie, www.chopin.edu.pl/polskie/biblio.html
Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego – Gabinet Zbiorów Muzycznych, Warszawa, www.buw.uw.edu.pl
Biblioteka – Fonoteka Związku Kompozytorów Polskich – Ośrodek Dokumentacji Polskiej Muzyki Współczesnej, Archiwum Festiwalu „Warszawska Jesień", Warszawa, www.polmic.pl
Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica – Zbiory muzyczne, www.ksiaznica.szczecin.pl/www/zbiory-muzyczne
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – Biblioteka, Fonoteka, Fototeka, Warszawa, www.chopin.nifc.pl/institute/library/archives
Dział Zbiorów Specjalnych Biblioteki Śląskiej, www.bs.katowice.pl
Warszawskie Towarzystwo Muzyczne im. Stanisława Moniuszki – Biblioteka, Muzeum i Archiwum, Warszawa, www.wtm.org.pl/bib.htm
Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. Tadeusza Mikulskiego – Fonoteka, Wrocław, www.wbp.wroc.pl

Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Archiwum Folkloru Muzycznego (dawne Archiwum Fonograficzne im. Mariana Sobieskiego Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk), Warszawa, www.ispan.pl/pl/zbiory/zbiory-fonograficzne

[Źródła: www.polmic.pl; Karolina Skalska *Muzyka i biblioteka, czyli biblioteki muzyczne*, Poradnik Bibliotekarza 05/2010] Opracowała Aleksandra Jagiełło-Skupińska

Wybrane nagrody muzyczne

Nagrody i odznaczenia przyznawane przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie muzyki, w tym:

- Medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis"
- Odznaka honorowa „Zasłużony dla Kultury Polskiej"
- Doroczne Nagrody Ministra
- Doroczne Nagrody Ministra dla grupy osób
- Nagroda im. Oskara Kolberga
- Nagrody okolicznościowe

Nagrody i odznaki Związku Kompozytorów Polskich:

- Doroczna Nagroda Związku Kompozytorów Polskich
- Honorowa Odznaka Związku Kompozytorów Polskich
- Nagroda im. ks. prof. Hieronima Feichta (za prace naukowe z dziedziny muzykologii)

- Nagroda Orfeusz za najlepsze wykonanie utworu polskiego kompozytora na festiwalu Warszawska Jesień, przyznawana przez Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków
- Nagroda Muzyczna „Fryderyk" – przyznawana za nagrania przez Akademię Fonograficzną Związku Producentów Audio-Video (ZPAV);
- Nagrody Stowarzyszenia Autorów ZAiKS za propagowanie polskiej muzyki współczesnej oraz za rozpowszechnianie polskiej twórczości rozrywkowej;
- Paszporty „Polityki" (m.in. w dziedzinie muzyki poważnej i popularnej);
- Złote Berło – nagroda ustanowiona przez Fundację Kultury Polskiej i Bank Millennium, przyznawana od 1999 za „najpełniej rozumianą twórczość intelektualną pojedynczego człowieka lub zbiorowości, grupy twórców, organizacji społecznej, instytucji artystycznej, ruchu kulturalnego czy naukowego";

— Nagrody TVP Kultura „Gwarancje Kultury” (m.in. w kategoriach „Muzyka poważna”, „Jazz, rock i inne...” oraz, po raz pierwszy w 2011 roku, „Nowa nadzieja – stypendium dla najbardziej obiecującego twórcy młodego pokolenia”);
— Nagroda Fundacji Szymanowskiego – przyznawana za szczególne artystyczne osiągnięcia estradowe, fonograficzne, prace badawcze i edytorskie;
— Nagroda im. Andrzeja Hiolskiego – przyznawana za najlepsze role operowe danego sezonu przez Fundację „Opera” i Ogólnopolski Klub Miłośników Opery „Trubadur”;
— Nagroda Mediów Publicznych „Opus” (przyznana tylko raz w 2008 roku – w roku 2009 ogłoszona została tylko lista nominowanych) współorganizowana przez Polskie Radio i TVP;

Nagrody w dziedzinie muzyki ludowej/tradycyjnej/folkowej:
— Nagrody Festiwalu Kapel w Kazimierzu („4 Baszty”, doroczne);
— „Folkowy Fonogram Roku” (organizator i fundator: Polskie Radio).

Nagrody w dziedzinie muzyki jazzowej:
— Grand Prix „Jazz Melomani” nagroda zwana jazzowymi Oscarami, przyznawana muzykom, dziennikarzom oraz popularyzatorom jazzu (organizator Stowarzyszenie Jazz Melomani z Łodzi);
— Jazz Top przyznawana przez miesięcznik „Jazz Forum”.

Nagrody z dziedziny muzyki popularnej:
— Nagrody Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu (TVP i Opole): Grand Prix, Superjedynki, Nagroda im. Anny Jantar w konkursie „Debiuty”, Nagroda im. Karola Musioła w konkursie „Premiery”;
— Nagrody Sopot Festival (TVN, TVP, Sopot): Bursztynowy Słowik, Słowik Publiczności;
— „Yachy” – nagrody Festiwalu Polskich Wideoklipów (Yach Film) – dla najlepszych teledysków;
— „Eska Music Awards” – nagrody Radia Eska;
— „Viva Comet” – nagrody czasopisma Viva;
— „Złoty Bączek” – nagroda przyznawana najlepszym zespołom występującym na dużej i folkowej scenie Przystanku Woodstock (Fundacja Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy);
— „Mateusze” – przyznawane w dziedzinie twórczości, wykonawstwa lub popularyzacji polskiej muzyki rozrywkowej i jazzowej, przyznawane przez Program 3 Polskiego Radia.

Dane na temat życia muzycznego w Polsce opracowała Aleksandra Jagiełło-Skupińska na podstawie informacji dostępnych na stronach internetowych organizatorów, wydawców, instytucji i danych przekazanych przez nich bezpośrednio, oraz na podstawie wykazu wydawnictw udostępnionego przez Bibliotekę Narodową.

Noty o autorach

— — —
— — —

— — —

Maria Baliszewska

Etnomuzykolog, dziennikarka od 1973 związana z Redakcją Muzyki Ludowej Polskiego Radia, autorka wielu tysięcy nagrań terenowych, założycielka Radiowego Centrum Kultury Ludowej (1994), którym kierowała do 2007. W latach 1998–2009 koordynator Europejskiej Unii Radiowej ds. muzyki tradycyjnej i folkowej. Z jej inicjatywy w1998 roku powstał Folkowy Festiwal Polskiego Radia „Nowa Tradycja", festiwale folkowe Europejskiej Unii Radiowej – w Zakopanem (1995) i w Gdańsku (2005), a także radiowa seria płytowa „Muzyka źródeł" i in. Jest laureatką wielu prestiżowych nagród, jurorem festiwali muzyki ludowej i folkowej, członkiem Kapituły Nagrody im. Oskara Kolberga, Rady Naukowej Stowarzyszenia Twórców Ludowych.

— — —

— — —

Antoni Beksiak

Kurator festiwali Turning Sounds, Gębofon i Ad Libitum, współzałożyciel Stowarzyszenia „Dom Tańca", krytyk muzyczny zajmujący się muzyką poważną, jazzową, pop i etniczną, autor audycji radiowych w Programie 2 PR i w dawnej Rozgłośni Harcerskiej, były redaktor działu w „Ruchu Muzycznym". Obecnie uprawia wokalistykę technik rozszerzonych w zespole Gęba i elektro-oberkowej formacji Tupot Niedźwiedzia.

— — —

Andrzej Białkowski

Pedagog i psycholog muzyki. Zajmuje się metodologią badań muzyczno-edukacyjnych, diagnostyką pedagogiczną oraz międzynarodowymi studiami porównawczymi w zakresie systemów kształcenia muzycznego. Współpracował z ośrodkami akademickimi w kilku krajach Europy. Jest autorem bądź redaktorem kilkunastu książek oraz kilkudziesięciu artykułów w czasopismach krajowych i zagranicznych. Był redaktorem czasopism naukowych, m.in. „De Arte Colloquia", „Edukacja Estetyczna", „Edukacja Muzyczna", „Wychowanie Muzyczne w Szkole". Od roku 2007 jest członkiem Zespołu Ekspertów ds. Edukacji Muzycznej Polskiej Rady Muzycznej.

— — —

Bartek Chaciński

Dziennikarz i publicysta zajmujący się muzyką i popkulturą. Pracował w „Machinie", „City Magazine Warszawa" i „Przekroju", obecnie w tygodniku „Polityka", prowadzi audycje na antenie Polskiego Radia oraz blogi: chacinski.wordpress.com i polifonia.blog.polityka.pl Jest autorem serii „Słowników najmłodszej polszczyzny" (Znak, 2003–2008) oraz leksykonu nowych kultur młodzieżowych „Wyż nisz" (2010).

Andrzej Chłopecki

Muzykolog, teoretyk muzyki, krytyk muzyczny, publicysta i felietonista, organizator i animator życia muzycznego w dziedzinie muzyki współczesnej, komentator w Programie 2 Polskiego Radia, wykłada m.in. w Akademii Muzycznej w Katowicach i Akademii Teatralnej w Warszawie. Członek Komisji Programowej festiwalu Warszawska Jesień, Rady Programowej Narodowego Instytutu Audiowizualnego i pisma „MusikTexte" w Kolonii. Prezes Fundacji Przyjaciół „Warszawskiej Jesieni". Od 1994 programuje udział Polskiego Radia w przesłuchaniach Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów przy Międzynarodowej Radzie Muzycznej. Dyrektor artystyczny festiwali Aksamitna Kurtyna (Kraków 2000, Lwów 2006), Festiwalu muzyki Pawła Szymańskiego (Warszawa 2006), Musica Polonica Nova (Wrocław 2010, 2012). W latach 2001–2007 prowadził program stypendialny „Förderpreise für Polen" finansowany przez Ernst von Siemens Musikstiftung w Monachium. Zdobywca wielu nagród i odznaczeń, w tym Krzyża Rycerskiego Orderu Zasługi Republiki Litwy (2006) i Medalu im. Siemensa (2007).

Marcin Flint

Dziennikarz zajmujący się muzyką i popkulturą, współpracuje z „Życiem Warszawy", „Rzeczpospolitą", „Przekrojem", „Machiną", „Hiro" i „Interią". Rozpoczynał pracę w hip-hopowym magazynie „Klan". Autor recenzji, reportaży i felietonów w magazynie „Ślizg", audycji w Radiostacji, sędzia w wielu pojedynkach improwizujących raperów. Zyskał opinię specjalisty od „muzyki miejskiej".

Joanna Grotkowska

Muzykolog, krytyk muzyczny, dziennikarka. Od 1990 pracowała w Polskim Towarzystwie Muzyki Współczesnej organizując m.in. Międzynarodowe Kursy dla Młodych Kompozytorów w Kazimierzu Dolnym, Festiwal MTMW „Światowe Dni Muzyki" (Warszawa, 1992). Od 18 lat związana jest z Programem 2 Polskiego Radia. W 2007 rozpoczęła pracę w Fundacji Polskiej Rady Muzycznej, organizując m.in. festiwal muzyki improwizowanej Ad Libitum i Konkurs im. W. Lutosławskiego dla dzieci i młodzieży. Publikowała w „Ruchu Muzycznym" i magazynie „Glissando" oraz wydawnictwach festiwalowych (Warszawska Jesień, Sacrum – Profanum, Rozdroże, „Chopin i jego Europa").

— — —

Aleksandra Jagiełło-Skupińska

Muzykolog. Od 2006 roku pracuje w Polskim Centrum Informacji Muzycznej. Była koordynatorem projektów międzynarodowych – „Digital Music Education and Training" (2006–2008), „Re:New Music" (2009), „Elektronika wobec wyzwań XXI wieku" (2010) i redaktorem książek *Electronics Meets Challenges of the 21st Century* (2007) oraz *Karol Szymanowski & Warsaw Autumn* (2010). Autorka Raportu o rynku muzycznym w Polsce 2008, prezentowanego na MIDEM 2009 w Cannes, współautorka *Przewodnika po muzyce polskiej* (IAM, 2010). Obecnie współpracuje z Instytutem Adama Mickiewicza.

— — —

Maciej Karłowski

Dziennikarz, redaktor, autor publikacji na temat jazzu we wszelkich jego odmianach, związany z Programem 2 Polskiego Radia, „Jazz Forum" oraz radiojazz.fm, były wydawca i redaktor naczelny magazynu „Jazz & Classics", a także dyrektor programowy Jazz Radia. Publicysta, m.in. portalu „Diapazon", „Dziennika", „Newsweeka", „Przekroju" i „Hi-Fi i Muzyka".

— — —

Krzysztof Komarnicki

Muzykolog, dziennikarz, gitarzysta, współpracuje z Programem 2 Polskiego Radia i portalem polskieradio.pl Wydał wszystkie zachowane dzieła na gitarę solo Jana Nepomucena Bobrowicza.

— — —

Remigiusz Mazur-Hanaj

Współtwórca ruchu domów tańca w Polsce, etnograf, animator i dokumentator tradycyjnej kultury etnomuzycznej, realizator wielu inicjatyw edukacyjnych w tej dziedzinie. Scenarzysta filmów dokumentalnych, autor audycji radiowych,

współpracownik Polskiego Radia. Jako muzyk wiązał się z grupami Księżyc, Bractwo Ubogich, Wędrowiec. Wydawca i redaktor serii płytowej „In crudo". Juror Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym.

— — —

Agata Sapiecha

Skrzypaczka, absolwentka m.in. Dresdner Akademie für Alte Musik w specjalności „skrzypce barokowe", pedagog, założycielka i kierownik artystyczny zespołu „Il Tempo" (1990). W latach 1992–2002 była autorką audycji w Programie 2 Polskiego Radia. Wielokrotnie uczestniczyła w pracach jury światowych i ogólnopolskich konkursów muzyki dawnej i kameralnej. Od 1996 kieruje Międzywydziałowym Studium Muzyki Dawnej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, prowadzi klasę skrzypiec historycznych i orkiestrę barokową. Jest kierownikiem artystycznym i wykładowcą Forum „Muzyka Dawna na UMFC" (od 2002), założycielką, dyrektorem i wykładowcą Międzynarodowych Letnich Akademii Muzyki Dawnej w Wilanowie (od 1992) oraz założycielką Fundacji „Concert Spirituel" (1999).

— — —

Kamila Stępień-Kutera

Absolwentka teorii muzyki, filologii polskiej, doktorantka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Autorka artykułów, recenzji, omówień i studiów naukowych m.in. dla „Res Facta Nova", „De Musica", „Ruchu Muzycznego", „Zeszytów Literackich", Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego i Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina. Członek zespołu redakcyjnego pisma „De Musica/ Krytyka muzyczna". Obecnie specjalista ds. muzyki w Departamencie Narodowych Instytucji Kultury Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

— — —

Paweł Sztompke

Muzykolog, dziennikarz i recenzent muzyczny, od 1977 związany z Polskim Radiem – kierownik redakcji muzycznej Programu 3 (1986–1996), od 1996 kieruje redakcją muzyczną Programu 1. Od ponad trzydziestu lat prowadzi audycje na temat muzyki filmowej: *Filmowa Tonacja Trójki*, *Muzyka Kina*, *Muzyczna Jedynka*, *Smaki polskie*, *Tylko bez polityki, proszę* (wspólnie z Anną Semkowicz). Jest autorem recenzji muzycznych i filmowych publikowanych w miesięczniku „Film" oraz w „Dzienniku Polska – Europa – Świat". Juror festiwali muzycznych, m.in. III Międzynarodowego Festiwalu Piosenki im. Anny Jantar (2007) i krajowych eliminacji do Konkursu Piosenki Eurowizji (2008).

— — —

___ ___ ___
___ ___ ___

___ ___ ___

___ ___ ___

___ ___ ___

___ ___ ___

___ ___ ___

___ ___ ___

___ ___ ___

___ ___ ___

___ ___ ___

___ ___ ___

___ ___ ___
___ ___ ___

___ ___ ___
___ ___ ___
___ ___ ___

___ ___ ___

Raport o stanie muzyki polskiej po raz pierwszy w Polsce po 1989 roku stara się dokonać fotograficznego zapisu życia muzycznego, a w nim działających artystów i kompozytorów, muzykologów, dziennikarzy, krytyków, instytucji muzycznych i organizacji pozarządowych. Opisujemy system edukacyjny, sposoby finansowania kultury muzycznej, ramy prawne, działalność mediów, wydawnictw, firm fonograficznych oraz udział słuchaczy i widzów w życiu muzycznym Polski. Naszą intencją było opracowanie Raportu, który ujmowałby stan muzyki w Polsce w jak najszerszym zakresie, zarówno chronologicznym, jak i gatunkowym.

Andrzej Kosowski, Dyrektor Instytutu Muzyki i Tańca

instytut muzyki i tańca

IMIT 0001 ISBN 978–83–932955–0–0